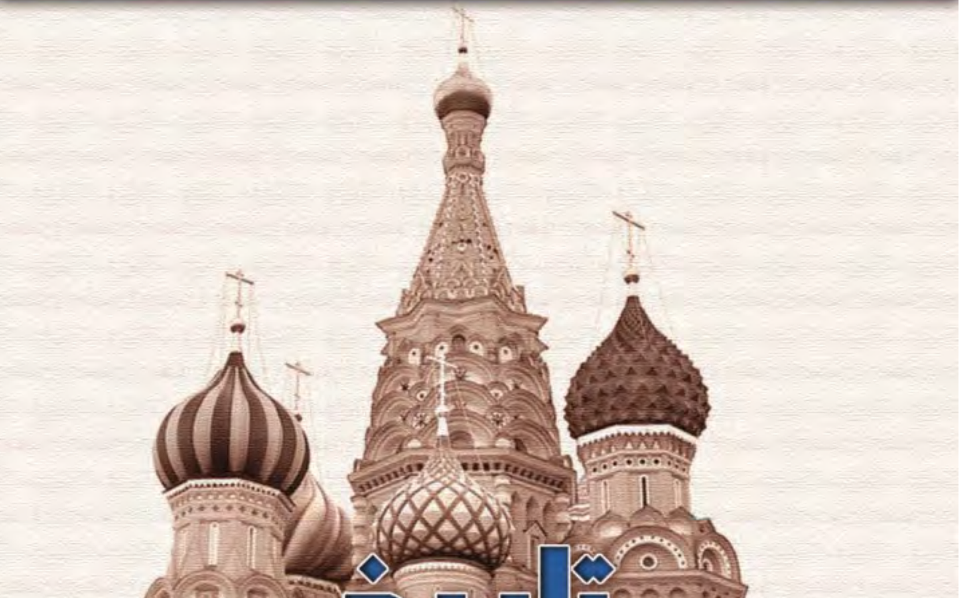
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب



تاريخ الأدب الروسي

تحرير: تشارلز أ. موزر
ترجمة: د. شوكت يوسف

تاريخ الآداب (١)

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

تاريخ الأدب الروسي

تصميم الغلاف

فراس نعوف

تاريخ الأدب الروسي

تحرير : تشارلز أ. موزر
ترجمة : د. شوكت يوسف

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١م

العنوان الأصلي للكتاب:

THE CAMBRIDGE
HISTORY OF
RUSSIAN LITERATURE

REVISED EDITION

Edited by
CHARLES A. MOSER

الهوامش المنجّمة (*) في أسفل الصفحات هي شروح وتعليقات أضافها المترجم زيادة في الإيضاح.

تاريخ الأدب الروسي / تحرير تشارلز موزر؛ ترجمة شوكت يوسف .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م .- ٧٢٠ ص؛ ٢٤سم.

(تاريخ الآداب؛ ١)

١- ٨٩١,٧٠٠٩ م و ز ت ٢- العنوان ٣- موزر
٤- يوسف ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

تاريخ الآداب

«١»

تقديم

الأدب الروسي أحد أغنى آداب العالم. إسهامه في تاريخ الثقافة الفنية للإنسانية فريد فرادة المسيرة التاريخية لروسيا. عكست أعمال مبدعيه التجربة الحياتية للشعب الروسي، فلسفته، أخلاقه ونظرته إلى العالم والوجود في الأطوار التاريخية المختلفة. وفي هذا السياق أعطت الأرض الروسية البشرية عدداً غير قليل من عباقرة فن الكلمة الأفذاذ. ويكفي أن نشير في هذه المقدمة القصيرة إلى بعض القمم من عصور مختلفة التي يمكن أن يشكل أيٌّ منها مدعاة فخر أي أدب وأية أمة – ميخائيل لومونوسوف، ألكسندر راديشيف، ألكسندر بوشكين، نيكولاي غوغول، ميخائيل ليرمنتوف، فيساريون بيلينسكي، ألكسندر هيرتسن، إيفان تورغنيف، نيكولاي نيكراسوف، فيودور دوستويفسكي، ليف تولستوي، أنطون تشيخوف، ألكسندر بلوك، مكسيم غوركي، إيفان بونين، بوريس باسترناك، يفغيني زامياتين، فلاديمير نابوكوف، ميخائيل شولوخوف، آنا أخماتوفا، ألكسندر سولجنتسين... – لندرك مدى أهمية تقديم تاريخ الأدب الروسي، بالقدر المتاح، إلى قراء العربية.

يقدّم هذا «التاريخ»، الذي أعدّته جامعة كمبردج، مسحاً شاملاً للأدب الروسي منذ البدايات وحتى تسعينيات القرن الماضي، أي يشمل – تحديداً – ألف عام بالتمام والكمال (بدءاً من عام ٩٨٨ ميلادية، عام «تعميد روسيا» أو اعتناقها المسيحية وانتهاء بمطلع التسعينيات – تاريخ انهيار النظام السوفيتي).

اضطلع بتأليف هذا العمل المؤلف من أحد عشر فصلاً أحد عشر باحثاً أكاديمياً (مؤلف واحد لكل فصل)، إضافة إلى المحرر الرئيسي تشارلز أ. موزر، بحيث تناول كل باحث فترة زمنية في تاريخ الأدب الروسي هي في الأساس

حقل تخصّصه ومجال اهتمامه البحثي لاحقاً، وهم من جنسيات مختلفة – بريطانيون، أمريكيون، سوفييت سابقون وأوروبيون غربيون.

أهم نقطة مميزة لهذا «التاريخ» – ومشجعة بالتالي على ترجمته إلى العربية – هي شموليته. فقد شمل مجمل النتاج الأدبي المكتوب باللغة الروسية المنشور داخل روسيا وخارجها على حد سواء، فسدّ بذلك فجوة – طالما عانينا منها نحن طلاب الأدب الروسي – عندما تناول جمهرة من الكتاب الروس اللاجئين إلى الخارج (المهاجرين والمنشقين والمبعدين)، أو الآخرين في الداخل الذين لم تمنحهم السلطة السوفيتية في حينها بركتها. هكذا وفّرت هذه الميزة فرصة ثمينة لتقديم الأدب الروسي إلى القرّاء دون اجتزاء، وربما بقدر من الموضوعية يبقى محل جدال تبعاً للمنطلقات الفكرية والأيديولوجية لكل مهتم.

بقي أن أشير إلى أن مؤلفي هذا «التاريخ» قد اضطروا إلى التكثيف الشديد طبقاً للخطة الموضوعة – تقديم الأدب الروسي بحجم مجلّد واحد. وقد حمّلني هذا التكثيف والإيجاز، كمترجم، عبءاً ثقيلاً. إذ من المعلوم أنه كلما زاد تركيز وتكثيف الفكرة أو المادة شكّل أداء معادل ومكافئ لها – معنى ومبنى – في لغة أخرى، وببيان سليم، تحدياً أكبر. لكني جهدتُ على مدى ثمانية عشر شهراً قضيتها، أساساً، مع المعاجم والموسوعات والمراجع وفي المكتبات العامة على أداء المهمة، التي كلفتني بها «الهيئة العامة السورية للكتاب»، بأقصى ما أمكنني من دقة وأمانة، ساعياً لتحدي المثل الإيطالي الشهير القائل، ما معناه: «كل مترجم خائن حكماً».

فهل وُفّقت في إنجاز المهمة، ونجحت في الامتحان الصعب؟

هذا ما أرجو أن أسمعه من القراء والدارسين في المستقبل.

المترجم

دمشق ٢٥ أيار/ مايو ٢٠١١

-١-

الأدب الروسي القديم

٩٨٨ - ١٧٣٠

تبدأ قصة الأدب الروسي بتاريخ عظيم الأهمية بالنسبة للتاريخ السياسي والثقافي الروسي: إنه العام الميلادي ٩٨٨ عندما اعتنق حاكم إمارة كييف في الروسيا رسمياً المسيحية كديانة جديدة للإمارة. في ذلك الحين لم يكن ثمة أدب مكتوب في الروسيا، لكن الأمير فلاديمير أرسى بفعله هذا أسس ما نسميه الآن الأدب الروسي في العصر الوسيط، وإن لم يسجل هذا الأدب وجوداً حقيقياً أو فعلياً - حسبما يدلنا على ذلك ما وصلنا بعد الدمار الذي أحدثه الغزو التتري - المغولي - إلا بعد عدة سنوات لاحقة. لكن السلاف الشرقيين أخذوا أبجدية صممها أو ابتكرها تحت توقيع SS. قسطنطين - كيريل وميثوديوس، وصاروا بذلك أيضاً ورثة الإرث الثقافي البيزنطي المترجم والذي سيترجم عن اليونانية.

لكن تجدر الإشارة، ونحن بصدد الحديث عن «أدب» في التاريخ الروسي القديم، إلى أنه شيء مختلف عن مفهومنا لما يُدعى «الأدب» في القرن العشرين.

في المقام الأول، معظم الأدب الروسي القديم لم يكن من قبيل ما يمكن أن نعدّه قصصاً فنياً، أو أنه على الأقل قد تمثل من خلال تعامله مع وقائع الحياة الفعلية. في المرحلة المبكرة كان «تاريخ الأحداث» - chronicle أحد الأجناس الأدبية الرائدة (مثال ذلك «تاريخ الأحداث الأساسي») الذي قام أو بُني أساساً على إنجازات المؤرخين البيزنطيين. هذا الجنس في أساسه «وقائعي» الطابع وإن كان ينطوي على بعض عناصر الخيال الفني (أو على الأقل عناصر متخيَّلة، غير حقيقية في الواقع). كان الجنس الرائد الآخر هو «السيرة الدينية» hagiography الذي تعامل مع وقائع

أو حصيلة السيرة الحياتية لذوي القداسة من الرجال والنساء: إن احتوت حياة القديس على عناصر خيالية، خارقة كان يتم تناولها بجدية، وليس على سبيل القصة الخيالية. وحتى أعمال مثل «ملحمة إيغور» التي يبدو تعاملها مع مسائل تاريخية، إلا أن مؤلفها اتخذ بوضوح خيارات أدبية في تناول هذه المسائل. إذاً، وكي نكون واضحين، كان ثمة أعمال شبه قصصية أو قصصية في الأدب الروسي القديم منذ بواكيره مثل «رسالة توسّل دانيال المنفي» وازدادت أهميتها مع اقتراب نهاية المرحلة الأخيرة مما يسمى الأدب الروسي القديم. لكن ذلك لا يبدل حقيقة أن «الأدب» في المرحلة القديمة من تاريخ روسيا قد تعامل، في المقام الأول، مع العالم الحقيقي كما رآه أناس القرون الوسطى، وليس عبر تصويرٍ فني له.

في المقام الثاني، كان الأدب الروسي، وبدرجة عالية، مؤدلجاً. كان، منذ البداية، مرتبطاً بشكل وثيق بالكنيسة، وكان من المتعذر تقريباً أو النادر أن يتواجد في عصوره القليلة الأولى بمعزل عنها. كانت الصلوات والعظات، الإكليركية بطبيعتها، كما سير القديسين، بين الأجناس الأدبية الرئيسية في إمارة كييف، كما أن أقدم مخطوطة مؤرخة وصلت إلينا هي إنجيل أوستromير Ostromir Gospel العائدة إلى أواسط القرن الحادي عشر والمعدة كفصول للتلاوة. وبما أن الكنيسة هي النسغ المغذي للأدب خلال المرحلة القديمة من تاريخ الأدب الروسي، فقد كان صعباً نشوء أعمال أكثر دنيوية وبالتالي نسخها وبقاؤها. وهذا عنى أيضاً أن تكون الأصالة محل شبهة، إذ من السهولة، والحال كذلك، أن توصم بالخطيرة، وتفضي إلى الهرطقة: كانت المهمة الرئيسة للكاتب الاقتباس بمهارة ممن سبقوه، أو التعبير بطريقة جديدة عن حقائق قديمة مختبرة جيداً. كان حريصاً ألا يقدم لقرائه أيّ شيء أصيل صادم.

ونظراً لأن الكنيسة والدولة كانتا متداخلتين بشكل وثيق في روسيا القروسطية، ولأن جلّ الأدب كان مرتبطاً بالكنيسة، فقد كان من الطبيعي أن يدعم الأدب أغراض الدولة. وهكذا، فما دام الكتاب في معظمهم لا يعتبرون أنفسهم خصوماً للدولة والحكم، فإنهم على الأغلب كانوا منسجمين مع أهداف مجتمعهم ودولتهم. كان ثمة استثناءات لهذا الوضع بالطبع، كما في حالة الأمير كوربسكي وجداله مع إيفان الرهيب: لكن حتى هنا، فحقيقة كون إيفان نفسه أحد كتّاب القرن السادس عشر المعتبرين يدل على الارتباط الوثيق الممكن بين الدولة

والأدب. وبالفعل فعلى المدى الزمني الواسع لتاريخ الأدب الروسي لم يعتبر الكتاب أنفسهم في موقع المعارض للدولة أو الناقد الاجتماعي إلا خلال القرن التاسع عشر وصولاً حتى ثورة أكتوبر عام ١٩١٧. قبل هذه الفترة الفاصلة وبعدها كانوا (أي الكتاب) على العموم داعمين أهداف مجتمعهم والدولة التي يعيشون في ظلها.

وربما يمكن إضافة أمر آخر هو أنه في العصر الوسيط لم يكن ثمة ما يدعى ثقافة أدبية إلا في حدود ضيقة. كثير من أعمال هذه المرحلة المبكرة مجهولة المؤلف – ومن بينها العمل الأعظم في ذلك الزمن «ملحمة إيغور» – أو منسوبة فقط لأفراد معينين مع درجة من اليقين تكبر أو تقل على أساس من دليل داخلي أو خارجي. وعمل معظم الكتاب فيما يشبه العزلة مستمدين زادهم الثقافي من كتابات من سبقهم وليس من أي «مجتمع أدبي» بالمعنى الحديث للكلمة. وبالفعل ليس ثمة من شيء – إلا نادراً – يشي بكيان كاتب محترف في المرحلة القروسطية: كان ثمة أفراد كتبوا، وبشكل جيد أحياناً، لكنهم كانوا في واقع الأمر شيئاً ما آخر: قسيسين، رهباناً، شخصيات رسمية حكومية، أو حتى قياصرة. لكن مع نهاية القرن السابع عشر بدأ هذا الوضع بالتغير، بحيث أصبح يمكن القول بوجود اثنين أو ثلاثة أو أربعة كتاب معروفين عاشوا في زمنٍ واحد ومكان واحد وعرف أحدهم الآخر. في هذا السياق استطاع فيوفان بروكوبوفيتش، أحد أفضل كتاب مطلع القرن الثامن عشر – وعلى الرغم من كونه ذا رتبة كنسية رفيعة – اعتبار المسؤول الرسمي والدبلوماسي أنتيوخ كانتمير أحد مريديه. في ذلك الحين لم يكن قد بدأ فقط ظهور ما يشبه مجتمع أدباء، بل وبرزت أيضاً أعمال أدبية بالمفهوم الحديث (ساتيرات كانتمير الشعرية مثلاً) وعلى درجة من الأهمية أحياناً من منظور التاريخ الأدبي المتميز والمختلف عن التاريخ السياسي. وعلى هذا الأساس يعتبر عام ١٧٣٠ أكثر أهمية في التاريخ الأدبي الروسي منه في التاريخ السياسي الروسي، لأنه عام مفتاحي للتحول من التقاليد الفنية للأدب القروسطي ذي التوجه الكنسي إلى الأدب الدنيوي الحديث. وبالفعل يمكن اعتبار هذا التاريخ بحق هو الأهم على مدى ألف عام في السيرورة التاريخية للأدب الروسي.

نشأ الأدب الروسي القديم انطلاقاً من عمل قام به أخوان من سالونيكي هما قسطنطين - كيريل (٨٢٦-٨٦٩) وميثوديوس (٨١٥-٨٨٥) قدما إلى بلاد السلاف كرسولين يونانيين للتبشير بالديانة المسيحية. وأثناء بعثتهما إلى «مورافيا الكبرى» من قبل الإمبراطور الروماني الشرقي عام ٨٦٣ ابتكرا لغة كنسيّة من «لغة» محكية خاصة بالسلاف للتبشير بالانجيل المسيحي. نشأت هذه اللغة، المعروفة اليوم باللغة السلافونية الكنسية القديمة،على أساس لهجة تكلم بها السكان السلاف في سالونيكي، وطن هذين الأخوين، لكنها تأثرت جدياً باللغة اليونانية وصيغت على غرارها من حيث الألفاظ، التعابير، بناء الجملة والأسلوب. وحتى نهاية الألفية الأولى كانت الاختلافات اللغوية بين أقوام السلاف عموماً بسيطةً جداً وغدت السلافونية الكنسيّة القديمة لغة أدبية مشتركة لجميع الأقوام السلافية الأرثونكسية. بعد موت ميثوديوس وقعت الكنيسة المورافية تحت الهيمنة الفرنجية وأُبعد مريدوه وأنصاره. لكن تمت حماية تقاليد كيريل - ميثوديوس من قبل بوريس البلغاري وابنه سيميون (سمعان) الذي ما زال الناس يذكرون عهده (٨٩٣-٩٢٧) بوصفه عصراً ذهبياً للأدب البلغاري. فبرزت (أوهريد) و(بريسلاف) مركزين جديدين للغة السلافونية الكنسية القديمة، إذ تم الحفاظ هنا على إرث معلمي السلافيين، كما تمت ترجمة سلسلة واسعة من الكتابات البيزنطية وكتابات آباء الكنيسة عن اللغة اليونانية. ومن بلغاريا انتشر مجموع الأدب السلافي الكنسي القديم إلى إمارة كييف الروسية؛ وعندما قرر الأمير فلاديمير في عام ٩٨٨ اعتناق المسيحية البيزنطية سرعان ما أنشأ السلاف الشرقيون أدبهم الخاص على أساس إرث كيريل - ميثوديوس والإرث البلغاري.

لم تكن جملة النصوص اليونانية المترجمة إلى السلافونية الكنسية القديمة من قبل الأخوين ومريديهما مختارة بطريقة اعتباطية، بل كانت مجموعة كتابات متسلسلة من حيث الأهمية الدينية، وعلى رأسها تلك المطلوبة من أجل العبادة والخدمة الكنسية:

١ - ليتورجيكون Leitourgikon وهرولوجيون Horologion ويتضمنان الصلوات والترانيم (التسابيح) الثابتة على مدار السنة.

٢ – تريودي Triod الصوم (نصوص للتلاوة أثناء فترة الصوم الممتدة خمسين يوماً).

٣ – تريودي الفصح (نصوص للتلاوة في فترة ما بعد الفصح تمتد خمسين يوماً).

٤ – المعزّي Oktoechos، ويتضمن صلوات وترانيم تؤدى في أوقات متغيرة تبعاً للتقويم الكنسي.

٥ – نصوص للتلاوة من الإنجيل وأعمال الرسل ورسائل الحواريين ومن العهد القديم.

٦ – المزامير

٧ – السنكسار Synaxarion المتضمن أخبار القديسين وعظاتهم.

أقدم مخطوطة وصلتنا من الأدب الروسي القديم هي «إنجيل أوسترومير» المتضمن نصوصاً دينية من قبيل ما ذكر أعلاه منسوخة عن ترجمة بلغارية ومقدّمة لحاكم نوفغورود أوسترومير في ١٠٥٦-١٠٥٧.

احتلت المرتبة الثانية في سلسلة الكتب المترجمة السير الضافية لحيوات القديسين وكتابات آباء الكنيسة وبخاصة أعمال يوحنا الذهبي الفم، باصيل العظيم، أخيه غريغوري النصصي وغريغوري النازيانزي، وهذان الأخيران من أعمدة الأدب الكنسي اليوناني. هذه الكتابات إما ترجمت وصدرت بشكل مستقل، وإما جمعت في مجموعات مع مقتطفات أو مختارات من مؤلفين آخرين. وصل إلينا من أدب إمارة كييف الباكر مجموعتان منسوختان في عامي ١٠٧٣ و ١٠٧٦ لمصلحة الأمير سفيتاسلاف من كييف، نسخت الأولى عن مخطوطات امتلكها القيصر سمعان البلغاري واشتملت أيضاً على بحث في الاستعارات للكاتب الإغريقي البليغ جورج غويروبوسكوس وقائمة بخمسة وعشرين كتاباً «سرياً» ممنوعاً من قبل السلطات الكنسية، إضافة إلى شروحٍ وتعليقات تدل بوضوح على أن الأدب السلافوني الكنسي كان قادراً على جذب القارئ لأسباب عديدة حتى في عهد إمارة كييف؛ من هذه التعليقات مايلي:

إن كنت تبغي قصصاً عظيمة، بإمكانك قراءة «أسفار الملوك».
إن كنت تود قراءة مثيرة ورفيعة، عليك بـــ «أخبار الأنبياء»،
«سفر أيوب» أو «سفر يشوع بن سيراخ». لكن إن كان
طلبك كتب الأناشيد فاقرأ «المزامير».

بعد قائمة نصوص الكتاب المقدس وسير القديسين وكتابات آباء الكنيسة تلقى الروس من جيرانهم الغربيين والجنوبيين أعمالاً من جنس الأدب الشعبي «المتواضع» السوية من الأدب البيزنطي، من قبيل قصص حول حياة آباء البرية (Desert fathers) وتواريخ الأحداث وأعمال مجهولة المؤلف. من بين تلك الترجمات المنقولة من بلغاريا في مطلع القرن الثاني عشر كان «تاريخ يوحنا ملالاس» الكاتب السوري البليغ من القرن السادس و«تاريخ جورج الراهب» المسمى «الخاطئ» (Hamartolos) المكتوب في أواسط القرن التاسع. يبدأ كل منهما الحديث من خلق آدم وصولاً حتى زمنه. يسردان تاريخ الشعب اليهودي وإمبراطوريات الشرق وروما والعالم الهلنستي وصولاً حتى الإمبراطورية البيزنطية ودورها في خلاص الإنسان. ينطوي هذان «التاريخان» على ثروة معلومات لافتة مختارة من مصادر متنوعة. وفي هذا السياق يعد تاريخ ملالاس طريفاً بوجه خاص، إذ يُدخل في سرده المتشعب قصصاً عن آلهة وثنية وأبطال إغريقيين قدماء وأعاجيب مثيرة وكوارث رهيبة حتى يصبح عمله بذلك نوعاً من الأدب البيزنطي الممتع والمسلي Triviliteratur، على العكس من «تاريخ الخاطئ» الذي تبرز فيه الأيديولوجية الرهبانية بشكل أكثر جلاءً. على هذا النحو كان لـــ «التواريخ» البيزنطية تأثير حاسم في الكتابات التاريخية الروسية القديمة من حيث الشكل والمضمون الأيديولوجي أيضاً.

تتماثل جملة الأدب المترجم في عهد إمارة كييف، التي تراكم مخزونها خلال القرن الأول بعد اعتناق الأمير فلاديمير المسيحية، مع مختارات الكتب الموجودة في مكتبات الأديرة في عموم العالم الأرثونكسي. في هذه المختارات لم يكن ثمة مكان للأعمال الفذة في الأدب اليوناني القديم التي كانت حتى ذلك الوقت يقرؤها ويدرسها المثقفون «الإنسانيون» في بيزنطة، ولا للمؤرخين

الرفيعي المستوى من أمثال بروكوبيوس، بسيلوس وآنا كومينا. وحتى أعمال أخرى شبه تاريخية، مثل «حكاية طروادة» و«ملحمة الإسكندر»، التي يمكن أن تنسب، وإن هامشياً، إلى التقاليد الكلاسيكية، استقبلت في روسيا القديمة في إطار «تواريخ الأحداث»، وجرى تأويلها من قبيل وجهة نظر نسبتها إلى العالم المسيحي. كذلك لم يلق «تاريخ الحرب اليهودية» لمؤلفه فلافيوس جوزيفوس، ذو المستوى الفكري الفلسفي الرفيع المترجم في مطلع القرن الثاني عشر، استجابة من قبل القراء الروس في ذلك الزمن الذين تركز اهتمامهم بخصوصه على الأحداث المتصلة بالكتاب المقدس وعلى المشاهد المتصلة بالمعارك الحربية والتي مدت الأدب الروسي الأصيل بمخزون كامل من المصطلحات الحربية والمجازات اللغوية ذات الصبغة العسكرية.

شملت مجموعة الأعمال الأدبية، التي استقبلها السلاف الشرقيون ترجمات باللغة السلافونية الكنسية القديمة، artes dictandi(*) في شكليها – الموزون عروضياً وغير الموزون. نقل هذا العمل بالشكل الموزون إلى اللغة السلافونية الكنسية القديمة أولاً قسطنطين – كيريل الذي اتبع في نظمه نماذج الشعر الإغريقي. في هذا السياق ترجع «مقدمة الأناجيل» في صياغتها إلى الوزن البيزنطي الأثني عشر مقطعاً لفظياً، في حين بُني «مديح غريغوري النازيانزي» على الوزن البيزنطي سداسي التفاعيل (الهيكساميتر). تبدو ألفاظ الشعر ضمن إطار تقاليد كيريل – ميثوديوس الخاصة بمورافيا وبلغاريا، في حين نرى في روسيا أن الشكل الموسيقي قد تكوّن وتطوّر إلى مدرسة وطنية محلية مميزة لنظم التراتيل السلافونية الكنسية. لقد أُهمل مع الأسف هذا الشعر الموسيقي من قبل مؤرخي الأدب الروسي القديم، وما زلنا بانتظار أن تُحرر المخطوطات وتُفحص بدقة.

بصرف النظر عن التراتيل الدينية، يضم الخطاب في الأدب الروسي القديم، عبر نماذجه الواصلة إلينا، كل أشكال ars dicendi(**) اللاموزونة بدءاً

(*) رسالة في فن الكتابة الشعرية البليغة منظومة شعراً، عائدة للقرون الوسطى.

(**) أساليب التعبير.

من logos epideiktakos[*] الإغريقية المراعية للإيقاع والجرس وحتى الأسلوب البسيط غير المزخرف المتأرجح بين النثر الفني والكلام العادي.

بدءاً من اعتناق فلاديمير للديانة المسيحية وحتى الغزو التتري – المغولي في النصف الأول من القرن الثالث عشر كانت كييف المركز الثقافي والسياسي للروسيا ومقر مطران الكنيسة الروسية الجديدة. وهنا سعى جاهداً الأمير ياروسلاف فلاديميروفيتش (حكم فيما بين ١٠١٩-١٠٥٤) لمحاكاة روعة الفن البيزنطي في تجلياته الكثيرة – في العمارة ورسم الأيقونات والموسيقا والأدب. لم يكن تقليد النماذج البيزنطية آلياً، بل وإبداعياً أيضاً. أبدى فنانو وكتاب روسيا القديمة مهاراتهم الإبداعية بعد أن استوعبوا أفكار وعناصر النماذج البيزنطية على نحو تفكيكي وصاغوا على أساسها أشكالاً جديدة.

كان العمل الأدبي الرائد وأحد الأعمال الفنية المبكرة في إمارة كييف هو «خطبة حول القانون والنعمة» (slovo o zakone i blagodati) المنسوبة إلى المطران هيلاريون أول روسي يتقلد هذا المركز الديني بتعيين من الأمير ياروسلاف في عام ١٠٥١.

الخطبة مكتوبة على نهج Logos epideiktikos البليغ وتخاطب، كما يصرح مؤلفها في فاتحتها، «ليس الجهلاء، بل أولئك الذين يتذوقون حلاوة الكتب». بناؤها النثري مضبوط، كما في المدائح البليغة، وفق مبدأ isocola (تطابق الجمل من حيث الطول مع اعتماد أو مراعاة التقفية والسجع في النهايات). أما فكرتها الرئيسة فهي انتصار نعمة المسيح على قانون (شريعة) موسى. جرى تطوير هذه الفكرة في القسم الأول من الخطبة عبر سلسلة من المقابلات الرمزية التي نظر من خلالها إلى الحوادث والشخصيات الواردة في العهد القديم على أنها إشارات نبوئية وصور للحقيقة المفصح عنها في الأناجيل بدءاً من المقابلة بين هاجر وسارة وفق ما جاء في إنجيل بولص (غلاطية ٤، ٢١). يمثل القسم المركزي للخطبة انتصار النعمة الإلهية عبر المقابلات الخاصة بتأويل شخصية وأعمال المسيح، وعددها سبعة عشر

(*) أسلوب البلاغة اللغوية.

(خمسة منها تتطرق لولادة المسيح، خمسة أخرى لحياته العامة والسبعة الباقية لآلامه). القسم الثالث والأخير من الخطبة، مع المديح الختامي للأمير فلاديمير، يمجد ويبارك دخول الروسيا في النصرانية. إن ما تجلى في القسم الأول الرمزي من العمل وجد تحققاً في القسم الثالث من خلال تجسد المسيح، الحدث المركزي الذي بنيت عليه الخطبة إجمالاً. الرمز والتحقق هنا يبدوان كما الحقيقة والتجسد في مفهوم التاريخ، وفي ذلك يكمن أساس التقنية البلاغية للخطبة. وفق هذا المفهوم، المأخوذ من آباء الكنيسة ومن اللاهوت البيزنطي، نظر إلى العهد القديم كسلسلة من التجلي أو التمثيل السبقي للمسيح ولخلاص الأمم اللاحقة وبلوغ الأرض الموعودة - ملكوت السماء، لكن ليس بقانون موسى، بل بنعمة الله. إن التاريخ، بموجب ذلك، لا يسعى لاكتشاف الصلات السببية بين الأحداث والشخصيات، بل ليفسرها بأنها صور لنموذج بدئي سرمدي صمّمه الله قبل تأسيس أو خلق العالم. مفهوم التاريخ هذا يدعم أيضاً فكرة تمثيل فلاديمير مقتدياً بقسطنطين العظيم. فما حققه هذا الأخير في أوساط الإغريق والرومان في إخضاع إمبراطوريته لله حققه الأول في أوساط شعب الروسيا؛ ومجدهما السماوي واحد.

وفي حين أن البلاغة المدّاحة في «خطبة حول القانون والنعمة» هي طريقة تعبير من نمط Logos epideiktikos، غير أنها تخرج عن إطار المدائح في التأويل الرمزي. فهنا يجدر أن ننظر إليها بوصفها طريقة تفكير مميزة للمرحلة المبكرة من أدب كييف - أي أبعد من مسألة تقنية بلاغية.

لم يكن الخطاب المنمق المميز للمدائح محل إجماع في ممارسة الكتاب في روسيا القديمة. كان ثمة من رفض الكتابة «بكلمات محبوكة فنياً أو بأسلوب مقنّع» مثل مؤلف «خطاب إلى أخ ناسك» (slovo k bratu stolbniku) المجهول الاسم من القرن الثاني عشر، والذي فضل الطريقة غير المنمقة أو المزوقة في التعبير التي تسم عظات كل من الأب فيدوسي رئيس دير مغارة كييف والأسقف لوقا جيدياتا من نوفغورود المكتوبة في الفترة ذاتها مثل «خطبة حول القانون والنعمة». لكن عمل كليمنت سمولياتيتش، الرجل الروسي الثاني الذي أصبح لاحقاً مطران كييف (١١٤٧-١١٥٥) والذي حمل عنوان «رسالة إلى القس توما»

جاء (poslanie napisano Klimentom metropoltiom ruskym Fome prozviteru) بمثابة دفاع عن الطريقة المجازية البلاغية في التعبير.

تعتبر أعمال الأب كيريل أسقف طوروف (توفي حوالي عام ١١٨٢) النماذج الأبدع للخطاب البليغ في الأدب الروسي القديم في القرن الثاني عشر. كتب كيريل رسائل، أمثولات أخلاقية Parables، صلوات، أناشيد دينية وعظات. دخلت بعض عظاته في الانطولوجيات الروسية القديمة للعظات الإغريقية، في «الذهبي الفم» (zlatoust) و«المدائح» (Torzhestvennik) كعلامة أو دليل على شهرتها. كانت عظاته الأوسع شهرة وإدهاشاً هي عظات الفصح الثماني. انتُقد الطابع التجميعي لها بشدة من قبل العلماء الحديثين، لكن استخدام كيريل لنصوص آخرين لم يعق أصالة عظاته. استخدم هذا الكاتب آية من الكتاب المقدس وفقرة من يوحنا الذهبي الفم وأخرى من كريلوس الإسكندري وثالثة من سمعان ميتافراستس ودمج كل ذلك معاً في توليفة اقتباسات مع إعادة سبك وصياغة جديدة. استخدم كيريل في ابتكاراته وبراعاته البلاغية التوازي والتشبيه والتشخيص، أي إعادة خلق خيالية لكلام وإيماءات شخوصه كما، على سبيل المثال، في «عظة حول الشهادة» عندما انفجرت أم الله في نواحٍ طويل بينما تنظر إلى ابنها المصلوب. عظات كيريل شبيهة جداً بـــ«خطبة حول القانون والنعمة» من حيث تركيزها على المسيح وحضوره الملهم. لكن ترميزه أقل دوغمائية، أكثر حدسيّة وطرافة، وبلاغته التعبيرية تقارب غالباً حدود الشعر.

تتبّع «خطبة حول القانون والنعمة» وعظات كيريل الفصحية المخطط الإنشائي المألوف الموروث من الخطابة الإغريقية البليغة. وفقاً لهذا المخطط يمكن أن يقسم الخطاب إلى ثلاثة أقسام رئيسة: الفاتحة، عرض الموضوع، والخاتمة في شكل مديح ينتهي بصلاة. في الخطابة البليغة يتم عادة تقصير أو اختصار القسم الخاص بعرض الموضوع والتركيز على العناصر التي تمكن المؤلف من تمجيد مآثر أبطاله وميزاتهم الشخصية بما يفوق الأبعاد الحقيقية، وذلك بواسطة الإطناب والمبالغة الخطابية. لكن نلاحظ في أشكال أخرى من الخطابة البليغة، التي تأخذ نهج Logos epideiktikos أيضاً إطناباً ومبالغة

في عرض الموضوع مما يؤدي إلى أن يتحول العمل بالكامل إلى عرض لحياة ومآثر البطل المركزي. نعثر على كلا نمطي المبالغة في سير القديسين hagiography التي تعتبر أكثر الأنواع الأدبية شهرة وازدهاراً في عهد إمارة كييف، وقد استمدت نماذجها من أعمال مترجمة من اليونانية ومن حيوات ومعجزات القديسين التي كتبها مريدو قسطنطين وميثوديوس اللذين كانت سيرتاهما من بين النماذج الأصلية المبكرة لأدب السيرة في الأدب الروسي القديم.

كاتب السِيَر الأول والأكثر بروزاً في الأدب الروسي القديم هو نسطور الراهب في دير المغارة، المركز الرهباني في إمارة كييف. كتب نسطور «قراءة في حياة ومقتل الشهيدين بوريس وغليب (chtenie o zhitii i o pogublenii blazhennuyu Strastoterptsu Borisa i Gleba) و«حياة أبينا القديس فيدوسي رئيس دير المغارة» (zhitie prepodobnogo ottsa nashego Fedosiya). ينتمي العمل الأول إلى النمط المختصر، في حين ينتمي الأخير إلى النمط المطنب في عرض الموضوع. كتب العملان، على الأرجح، بين عامي ١٠٧٩-١٠٨٥. يشير نسطور في «حياة القديس فيدوسي» إلى أنه مؤلف للعمل الأول «قراءة...» الذي أنجزه قبل الشروع في كتابه الثاني.

يشكل «قراءة في حياة ومقتل الشهيدين بوريس وغليب» واحداً من ثلاثة أعمال تتطرق للقصة ذاتها: مقتل نجلي فلاديمير الأصغرين على يد شقيقهما (سفياتابولك) في صراع على السلطة إثر وفاة فلاديمير عام ١٠١٥. استولى سفياتابولك على العرش، لكنه طرد لاحقاً من قبل شقيقه الأمير ياروسلاف فلاديميروفيتش حاكم نوفغورود ومات في المهجر عام ١٠١٩. العملان الآخران اللذان يتعرضان للموضوع ذاته هما «تاريخ الأحداث» و«قصة وآلام ومديح الشهيدين بوريس وغليب» لمؤلف مجهول الاسم - (Skazanie i strast i pokhvala svyatuyu mucheniku borisa i Gleba). القصة الأساسية واحدة في الأعمال الثلاثة، لكنها تختلف في الأسلوب البلاغي في معالجة الموضوع. نلحظ في كل عمل جمعاً بين طريقتين متمايزتين للتعبير، واحدة بسيطة لا تفنّن فيها وأخرى تحتوي كل براعات الخطابة البليغة المميزة

للمدائح. استخدمت الطريقة الأولى في عرض الوقائع التاريخية، في حين استخدمت الأخرى لتضخيم وتأويل السرد التاريخي. التباين بين الطريقتين أكثر جلاءً وبروزاً في المصدرين الأخيرين، في حين يبدو أسلوب نسطور أكثر توازناً. في العمل الأخير المجهول مؤلفه جاءت مناجاة الذات في صيغة مراثٍ باكية عاطفية جداً مع استخدام للمحسّنات البديعية واقتباسات من الكتاب المقدس. أما نسطور فيرى إلى الإثم أو العمل الشرير في الإطار التاريخي الكوني كما هو منظور في اعتناق المسيحية في «خطبة حول القانون والنعمة». ففلاديمير هو قسطنطين جديد، بوريس وغليب مثل يوسف وبنيامين، وسفيتا بولك هو قابيل.

على الرغم من مثل هذه التباينات، فإنّ التأويل الديني للقتل واحدٌ في الأعمال الثلاثة. يمثل تقبّل الشقيقين للموت بدون مقاومة اقتداءً بالمسيح، يكتسبان بعض صفات الطبيعة الإلهية الخاصة بالمسيح ويصبحان حاملي الشفاعة في ملكوت السموات لأخيهما ياروسلاف ولمسيحيي الروسيا.

رمز الكاتب لهذا الجانب الإلهي أو السماوي لقداسة بطليه بوريس وغليب بهالة نورانية تحيط بهما على الأرض وفي حياتهما الأخروية. هذه الرمزية النورانية أقل بروزاً في العملين الآخرين حول القصة ذاتها، فيما هي سمة بارزة في قصص نسطور العجائبية حيث يصور بطليه بعد النشور وبعثهما إلى الحياة من جديد على النحو التالي: «جسدان يشعان بياضاً كالثلج، بوجهين متلألئين كوجوه الملائكة».

إن استخدام النورانية رمزاً من أجل استحضار البعد الروحي للقديسين كصور ممثلة للتجسيد الإلهي للمسيح سمة مميزة لفن السيرة عند نسطور، حيث هذا الجانب الروحي مكمل لتمثيل القديسين مقتدين بالمسيح الذي قاسى وعانى في حياته الأرضية.

يحدد تكامل الإنساني والإلهي في القديسين المقتدين بالمسيح أيضاً بنية عمل نسطور الآخر «حياة القديس فيدوسي». لم يعرف نسطور فيدوسي شخصياً، إذ دخل دير المغارة بعد وفاة هذا القديس في عام ١٠٤٧. تمثل الحوادث المكونة للخط القصصي لعمله بعضاً مما رواه له آخرون عن حياة

بطله. لكن السمة المميزة لـــ «حياة القديس فيدوسي» هي التركيز القوي على الإهانات والعذابات التي قاساها القديس في طفولته. يذكرنا الكاتب مراراً وتكراراً أن أمه (أم القديس)، التي رفضت أن يسير على درب الرهبنة، ضربته وقيدته بالسلاسل وألقت به في الظلام وسط الوحول والقذارات. وبرغم أن سلوك والدة القديس تبدو واقعية ومذهلة، غير أن هذا الأثر ذو أهمية ثانوية في العمل، إذ الوظيفة الأولى والأساسية لعذابات القديس كامنة في تأويله الخاص كاقتداء بعذابات المسيح:

اسمعي يا أمي، أصلي لك، اسمعيني! الرب يسوع
المسيح عانى الذل والقهر وأعطانا المثل، لذا علينا أن
نتحمل الذل والقهر من أجله. هو حُقّر وضرب وبُصق
عليه، وعانى كل ذلك من أجل خلاصنا. ألا يجب
إذن، حتى بداعٍ أعظم، أن نتألم بصبر، لأننا سنكسب المسيح!

في علاقة عكسية متبادلة مع هذا الاقتداء بآلام المسيح يأتي القسم الثاني من سرد نسطور مضخماً بسلسلة من الرؤى النورانية محوّلة حياة القديس كرئيس لدير المغارة، إلى تجلٍ روحاني لمجده السماوي لأنه تسربل بنور المسيح، (شمس العدالة) وذلك في الرؤيا التي تصاحب وصف نسطور لمعمودية القدّيس. على هذا النحو وفّر هذا التأويل الرمزي لنسطور الأساس لتحويل فيدوسي إلى صورة للمسيح في جانبيه الإنساني والإلهي.

في «حياة القديس فيدوسي» يذكر نسطور ويشير إلى أن فيدوسي كان قد رغب في شبابه الأول الانضمام إلى مجموعة من الحجاج إلى الأرض المقدسة «إلى حيث مشى سيدنا المسيح بجسده». لكن الله – بحسب نسطور – لم يشأ له مغادرة بلاده، فغادر الحجاج بدونه.

بدأت رحلات الحج الروسية إلى الأماكن المقدسة في فلسطين حالاً بعد اعتناق الدين الجديد، لكن الوصف الأبكر لمثل هذه الرحلة في الأدب الروسي القديم ورد في «حياة ورحلة حج رئيس الدير دانيال من أرض الروسيا»

(Zhitie i khozhdenie Danila ruskyya zemli) . لا نعرف سوى القليل عن مؤلف هذا العمل الذي كان، على ما يبدو، رئيس دير في إمارة تشيرنيكوف. قضى ستة عشر شهراً في الأرض المقدسة في الفترة بين ١١٠٦ و ١١٠٨ سائحاً مع حاشية كبيرة مستعيناً بمرشدين محترفين في كل مكان زاره. في أورشليم استقبله الملك بلدوين الأول، حيث استطاع، بفضل حماية هذا الأخير، زيارة أماكن كانت غير متاحة للزوار العاديين، وأثناء صلاة الفصح عند القبر المقدس أجلسه الملك بلدوين إلى جانبه.

العمل، في المقام الأول، وصف للأماكن المقدسة ذات الصلة بقصة حياة يسوع المسيح. يرى دانيال إلى هذه الأماكن في إطارها القدسي وفي بيئتها الطبيعية ساعياً لنقل مشاعره إزاء ذلك لقرائه الروس. مشى «بحب» على ضفتي نهر الأردن مشبهاً إياه بنهر «سنوف» في روسيا، قبّل موقع تجلي المسيح «بحب وسط الدموع» وقال في معرض تذكره إلقاء النظرة الأولى على أورشليم إنه «لا أحد يستطيع كبح دموعه لدى رؤية هذه الأرض التي طال الشوق إليها، وهذه الأماكن المقدسة حيث عانى سيدنا المسيح الآلام من أجلنا نحن الخطأة». بلغ الحج ذروته باحتفال الفصح عندما أضاء دانيال الشموع من النار المقدسة «من أجل الأرض الروسية كلها».

من وجهة نظر الجنس الأدبي تمثل «رحلة حج رئيس الدير دانيال من أرض الروسيا» شكلاً شبيهاً بـــ جنس proskynetarion اليوناني، وإن مختلفاً بعض الشيء، الناشئ في القرن العاشر كتقليد لـــ itinerarium اللاتيني الذي يعني «يوميات رحلة». وكما في النموذج اللاتيني تعكس «يوميات» دانيال نغمة شخصية على النقيض من «اليوميات» اليونانية التي تقدم وصفاً عاماً لا شخصياً لأماكن متنوعة ذات قداسة في أورشليم وحولها وتصلح كمرشد معد خصيصاً لخدمة الحجاج.

ربما لن نعرف يقيناً فيما إذا كان نسطور كاتب السير هو الذي كتب «تاريخ الأحداث الأساسي»(*) (povest vremennykh let). قدمت بينات مع

(*) حرفياً في الروسية: «قصة السنين الخوالي».

وضد هذه النسبة مبنية على أساس ذكر لنسطور «راهب دير مغارة فيدوسي» في نسخة القرن التاسع عشر لــ «تاريخ الأحداث الأساسي» وعلى إشارات في جزء القرن الثاني عشر الأقدم من كتاب «رهبان دير مغارة كييف» (kievo-pechersky paterik) لنسطور «الذي كتب التاريخ». ينظر العلماء المعاصرون عموماً إلى أنّ نسطور مؤلف للنسخة الأولى الشاملة لهذا العمل المصنف عام ١١١٣ على أساس نصين سابقين على الأقل. تم تنقيح هذه النسخة حوالي عام ١١١٧ من قبل سيلفستر رئيس دير القديس ميخائيل في كييف، بينما كانت تعد نسخة أخرى لصالح الأمير ميستسلاف فلاديميروفيتش في دير المغارة في عام ١١١٨. يعتقد بأن نسخة سيلفستر حفظت في «مجموعة لافرنتي» للمخطوطات لعام ١٣٧٧، في حين حفظت نسخة ١١١٨ في «مجموعة إيباتي» العائدة لعشرينيات القرن الخامس عشر. تلك هي المخطوطات الأقدم الواصلة إلينا من «تواريخ» روسيا القديمة. تضم «مجموعة لافرنتي» تحت عام ١٠٩٦ «الوصية» (pouchenie) العائدة لفلاديمير مونوماخ حول الفضائل المسيحية والسلوك المسيحي والموجهة إلى أطفاله. يتخذ المؤلف هنا نهج المصادر البيزنطية، فيستند بشكل مكثف على الكتاب المقدس وقصد به أن يكون كراساً وجيزاً بمتناول الأمراء الحكام في المجتمع المسيحي الجديد.

يعود مخطط إعادة بناء تطور «تاريخ الأحداث الأساسي» إلى بحوث واستقصاءات ألكسي شاخماتوف في بداية هذا القرن. ويعتبر مخططه الافتراضي هذا، مع بعض التعديلات البسيطة، هو المتفق عليه عموماً في المراجع العلمية الحديثة.

من وجهة نظر أدبية يعتبر «تاريخ الأحداث الأساسي» عملاً غير عادي – مراكمة أو تجميع نصوص غير متجانسة إطلاقاً وفقاً لمبدأ كرونولوجي بسيط. لُخذ هذا الشكل، على ما يبدو، من تقاويم الفصح، أي اعتماد لوائح تبين مواعيد الفصح لعدد من السنين المتتابعة مع أعمدة تُسجّل فيها بشكل متسلسل الأحداث الهامة تحت كل سنة. ما زال هذا البناء التراكمي البسيط يبيّن أن ثمة أمكنة فارغة إلا من مجرد ترقيم للسنة، وعدم وجود أي مادة تحتها. لكن جميع

الأحداث المدرجة بهذه الطريقة فريدة الطابع، أي أنه يتم عموماً إهمال أو تجاوز الأحداث العادية التي لا تستحق التدوين. كما أن المدّونات تتسّم، عبر بسطها بأسلوب السرد القصصي، بطابع أسطوري وطريف.

تضفي هذه المراكمة السنوية للأحداث غير العادية نظرياً شكلاً غير محدد: ليس لها بداية، ويمكن أن تسير إلى مالا نهاية، إلى الأبد. وعلى هذا النحو لا يستطيع مؤلف «التاريخ» إعطاء عمله بداية، وسطاً ونهاية، إلا عبر إدخال مقتطفات من التواريخ البيزنطية المترجمة.

يبدأ «تاريخ الأحداث الأساسي» بقصة تقسيم الأرض بين أبناء نوح بعد الطوفان عندما صارت، بموجب ذلك، الأراضي الشمالية والشرقية، ومن ضمنها بلاد الروس، من حصة يافث، وببناء برج بابل عندما نشر الله خلقه على وجه الأرض وصارت الوحدة اللغوية والعرقية للبشرية إلى تعدد. هذه القصة المعروفة في إمارة كييف الروسية، من خلال أعمال مثل «تاريخ جورج الخاطئ»، دخلت عليها بعدئذٍ مقاطع من قصة متواترة حول ارتحال السلاف وتاريخهم المبكر وصولاً إلى وصف حول تأسيس كييف وظهور الروسيا. التقنية المستخدمة من قبل المؤلف في «تاريخ الأحداث الأساسي» مشابهة تماماً لتلك القائمة في صلب «خطبة حول القانون والنعمة». فعندما يجمع المؤلف أخباره المحلية معاً ومع مقاطع مقتبسة من نصوص أخرى يعمد أيضاً إلى استكمال تاريخ روسيا ضمن سياق تاريخ العالم عبر فهم غائي Teleological في عملية حياة وبعث وحساب، بادئاً من سقوط آدم وطرده من الجنة، ثم الانتقال نحو اليوم الآخر – يوم الحساب عندما يأتي التاريخ إلى النهاية. علاوة على ذلك استكمل هذا المفهوم الممتد طولياً للتاريخ ببعد فضائي، مكاني تحولت معه الأحداث والشخصيات التاريخية إلى شبكة من التجليات والتحققات مرتكزة حول التجسد الإلهي للمسيح والصورة السبقية لآلامه. ينبثق هذا التأويل التصوري في «تاريخ الأحداث الأساسي»من «حديث الفيلسوف» المدخل في التاريخ تحت عام ٩٨٦ في شكل حوار تعليمي بين فيلسوف مجهول الاسم «مُرسل من قبل الإغريق» وبين الأمير فلاديمير عشية تعميد الروسيا. مصادر الحكاية هنا غير محددة، لكن لا شك في أصلها الإغريقي.

يفسر حديث الفيلسوف الأحداث في العهد القديم بأنها توقّعات لمجيء المسيح وانتشار الإنجيل في أوساط «أمم جديدة». وعلى هذا النحو ينظر إلى اعتناق فلاديمير وشعبه للمسيحية كتحقق لنبوءات العهد القديم. ويستخدم الفيلسوف في تأويله لقصة جدعون (قضاة ٦) مصطلح «التجلي» من أجل توضيح معناها. فالندى (على صوف الغنم) يجسد معمودية الأمم الجديدة.

يمكّن التجلي مؤلف «التاريخ» أن ينقل هذا النهج إلى وصفه للروس. فيفسر، بالاستعانة بمقبوسات من الكتاب المقدس، تعميد شعبه بأنه اقتداء بالمسيح:

المجد لك يا سيدنا يسوع المسيح الذي
أحب شعبه الجديد، مملكة الروسيا ونورّها
بالمعمودية المقدسة... يقول القديس
بطرس: «إخوتي! كل من تعمّد منّا في المسيح
تعمد في موته». لذلك دفنّا معه في الموت.
لذا وبما أن المسيح قام من الموت بمجد الآب
يمكن أن نسير في حياة جديدة.

ينتمي «حديث الفيلسوف» ومديح فلاديمير الذي يلي ذلك إلى مجموعة نصوص تمثل معاً الأثر الإكليركي في النسخ الأولى أو المبكرة من «تاريخ الأحداث الأساسي». تضم هذه المجموعة مشاهد مثل تعميد وموت أولغا، استشهاد المسيحيين الفرنجيين الأوائل، مقتل بوريس وغليب ومديح الأمير ياروسلاف تحت عام ١٠٣٧. يمكن أن تضاف إلى هذه المجموعة تلك المقدمة عن أصول وتاريخ السلاف الشرقيين. ومن الناحية الأسلوبية تتسم هذه المقاطع بالمزج بين السرد الواضح البسيط الذي يقترب من العامية الدارجة وبين العناصر البلاغية المميزة للمدائح في الأدب السلافوني الكنسي القديم.

يسود أسلوب مختلف جداً في المشاهد المتصلة بمجيء الفرنجيين وبعهود سيطرة حكامهم على الروسيا ما قبل المسيحية. تعكس هذه المشاهد، الواردة في شكل نكات أو طرف قصيرة ثاقبة تبلغ غالباً حد المحاورات الدرامية، تقليداً

ملحمياً شفوياً ذا صلة بعنصر فرنجي في حاشية أمراء كييف. بعض هذه الطرف مبنيّ بوضوح على أساس مواضيع واردة في (الأدب الشمالي القديم). من الأمثلة على ذلك موضوع نزاع (مستسلاف) و(رديدا) الوارد تحت عام ١٠٢٢، وصف اغتيال أولغا (هيلجا في الحالة الاسكندنافية) لطالبي يدها ثأراً لزوجها الميت إيغور (إنغفار في الحالة الاسكندنافية) تحت عام ٩٤٥ (مع وجود نظير لذلك في القصة حول زيغريد ستورادا في «قصة أولاف تريغفاسون» (Olaf tryggvasson saga)، أو موت أوليغ (هيلجي في الحالة الاسكندنافية) بلدغة أفعى خرجت فجأة من جمجمة حصانه المفضل. وفي هذا الجزء من التاريخ لا يرد ذكر الأمير فلاديمير حاكماً مسيحيّاً، بل مقاتلاً يغتصب روغند (راغنهيدر في الأسكندنافية) ابنة الأمير روغفولود (راغنفالدر في الاسكندنافية) من بولوتسك. وترد قصة محاولة انتقامها غير الناجحة في شكل آخر في قصة (غودرون) ابنة (ذي النصل الحديدي) في Olaf Tryggvasson saga.

أفسحت مثل هذه التشابهات المجال لبروز نظرية تطرح أن الفرنجيين قد حملوا معهم تقليدهم الملحمي الشفوي من اسكندنافيا إلى الروسيا. لكن ثمة توضيح آخر معقول طرحه آدولف سندر - بترسون، الذي يرى أن كلاً من المادتين الروسية القديمة والشمالية القديمة تعكس تقليداً إغريقياً - بيزنطياً عرفه التجار والمرتزقة الفرنجيون في بيزنطة ونقلوه إلى كييف وإلى اسكندنافيا. ومن هذا المنظور تبرز القصص حول غوردون، روغند وزيغريد بوصفها أصداء لقصص البطولة الإغريقية.

يعتبر الأمير فسيسلاف البولوتسكي (من بولوتسك) واحداً من أكثر الأبطال الغامضين في «تاريخ الأحداث الأساسي» والمسجلة ولادته تحت عام ١٠٤٤. قصته وشخصيته ممزوجتان بالخيال والخرافة. ولد، أو خرج إلى النور مع الغشاء المائي المحيط برأسه، الذي قال السحرة لأمه بخصوصه إنه سيبقى معصوباً على رأسه وحاملاً له مدى حياته. هذا ما حصل، وهذا ما جعله «عديم الرحمة في سفك الدماء» وفقاً لما جاء في الرواية. شخصية فسيسلاف محاطة بعلامات منذرة بالشر: ظهرت نجمة كبيرة «كما لو كانت من دم»، الشمس كانت «شبيهة بالقمر»، وكل ذلك «نذير دم مسفوح». من

خلال المقارنة بين وصف فسيسلاف الوارد في «تاريخ الأحداث الأساسي» ووصفه في «ملحمة إيغور» وبين شخصية «المستذئب فسيسلاف» في «البلينا»(*)، يغدو ممكناً إعادة بناء ملحمة فسيسلاف الروسية القديمة حول الأمير – المستذئب المبنية على الأسطورة الإغريقية عن رجل ذي شخصيتين بشرية وذئبية، موجودة أيضاً في الشعر الملحمي الصربي والكرواتي وذات جذور عميقة في التقاليد الهندو – أوروبية المعروفة من قبل كل من السلاف والاسكندنافيين (رومان جاكوبسون ومارك زيفتل).

فسيسلاف البولوتسكي بطل يرد ذكره كثيراً في «ملحمة إيغور» (slovo o polky Igoreve)(**) ووصفه فيها يتأرجح بين حياته اليومية أميراً ومحارباً وبين يقظته الليلية ومغامراته كمستذئب:

فسيسلاف الأمير جالسٌ يقضي بين الناس
كأمير يحكم المدن؛
لكن في الليل يعدو كذئب
راكضاً من كييف إلى أسوار تموتروكان
عابراً كذئب ممر (هورس العظيم).
من أجله تقرع الأجراس باكراً لصلاة الصبح في بولوتسك
في كنيسة القديسة صوفيا، لكنه يسمع الرنين في كييف.

يجد الطابع الفولوكلوري لهذا المقطع صداه من خلال (هورس العظيم)، المستعرَض الإيراني الذي يرمز إلى الشمس المتوهجة، الاسم الآخر لـــ داجبوغ Dazhbog (واهب الثروة)، إله الشمس عند السلاف الوثنيين. في «ملحمة إيغور» فقدت الآلهة الوثنية قيمتها أو معناها الديني. تبدو، مثلها مثل أسطورة الرجل المستذئب، واحدة من التقاليد الملحمية الشفوية المستخدمة من قبل مؤلف القصة لأغراض شعرية خالصة.

(*) قصيدة ملحمية روسية، جنس أدبي معروف في الأدب الروسي القديم.

(**) حرفياً في الروسية: «كلمة حول فوج إيغور».

عندما نُشرت «قصة إيغور» في عام ١٨٠٠ بعد تسع سنوات من حصول الأمير الكسي موزين - بوشكين عليها كانت تُصنَف ملحمة شفوية، وحتى قورنت بملاحم أوسيان. لقد استخدمت التشابهات القائمة بين هذا العمل وبين تلفيقات أو تركيبات جيمس ماكفرسون كنوع من دليل ضد حقيقية authenticity المخطوطة الروسية القديمة التي كانت من ضحايا حريق موسكو عام ١٨١٢، ولم يبق منها سوى نسخة من الطبعة الأولى أعدت للقيصرة كاترين الثانية في عام ١٧٩٥-١٧٩٦.

شكك عديد من العلماء سابقاً في أصالة أو حقيقية «ملحمة إيغور»، لكن الدراسات الفيلولوجية المبنية على قرائن والمؤيدة لأصالتها كعمل أدبي طاغية الآن. لم يكن ممكناً إعادة بناء وتأويل الملامح الروسية والتركية الموجودة في هذا العمل في روسيا في عهد كاترين الثانية، أو في القرن السادس عشر التاريخ المفترض أيضاً لتأليفها. إضافة إلى ذلك لم يعد يبدو هذا العمل الآن غريباً عن مرحلة ما قبل الغزوة التترية - المغولية لروسيا. فقد كشفت الدراسات عن أشباه لأسلوبه وعالمه الخيالي في عظات كيريل الطوروفي وفي «عظة حول بعث لازوروف» (slovo o lazarevom voskresenii) المجهولة المؤلف العائدة تاريخاً للفترة ذاتها. كما أن الكلمات والعبارات، المعتبرة غريبة أو فريدة من نوعها في الملحمة، عثر على مثيلاتها في نصوص أعمال أخرى مثل «تاريخ الحرب اليهودية» لـــ فلافيوس جوزيفوس وفي الملحمة الشعرية الروسية القديمة «ديجنيس أكريتاس».

وهكذا يجب أن تكون «ملحمة إيغور» مؤلفة فيما بين ١١٨٥ تاريخ وقوع الأحداث التي تشكل مادتها والأول من تشرين الأول/ أكتوبر ١١٨٧ تاريخ وفاة والد زوجة إيغور الأمير ياروسلاف أسموميسل من غاليتسي الذي يرد اسمه في الملحمة كشخص على قيد الحياة.

تصف «ملحمة إيغور» حملة ضد البولوفتصيين الرّحل الترك الذين هاجموا الروس انطلاقاً من السهوب الجنوبية الشرقية في أواسط القرن الحادي عشر. لم تكن الحملة التي قادها إيغور سفيتاسلافيتش أمير نوفغورود

الشمالية سوى مشهد واحد من الحروب ضد هذا الشعب الغازي، لكنه مدوّن في مجموعتي لافرنتي وإيباتي للمخطوطات الروسية القديمة. انطلق إيغور في ٢١/ نيسان/ إبريل ١١٨٥ مع ابنه فلاديمير وابن أخيه سفيتاسلاف أولغوفيتش. وبرغم سوء الطالع – كسوف كلي للشمس – قرر الروس عبور نهر الدون ومهاجمة البولوفتصيين. حققوا نجاحاً في البداية وفرّ الأعداء. لكن عندما قرروا قضاء الليلة في معسكر البولوفتصيين الخالي، بدلاً من الانسحاب مع غنائمهم، أخذوا على حين غرة وهُزموا. أُخذ إيغور أسيراً وقضى في الأسر حوالي خمسة أسابيع، إلى أن تمكن من الفرار في حزيران/ يونيو ١١٨٥.

التتابع الأساسي للأحداث واحد في «مجموعة إيباتي» وفي «قصة إيغور». يكمن الاختلاف بينهما في المعالجة الخطابية البلاغية للمادة. من جهة أولى أوجز المؤلف المجهول لـــ «ملحمة إيغور» الموضوع المطروح كثيراً لدرجة قد لا يكون مفهوماً لجمهور لا يعرف سياقه التاريخي. لكنه، من جهة ثانية، أسهب في إدخال سلسلة من الاستطرادات البليغة، خالقاً شبكة من المشابهات والمناقضات بين أمراء عصره المضطرب الذين يقاتل بعضهم الآخر في حروب مدمرة وبين أبطال الماضي الموحدين مجترحي المعجزات، بين أسلوبه هو وبين براعات البويان Boyan (المغني الساحر) القديم. وتتخلل الهتافات الغنائية والمناشدات العاطفية، المراثي والمدائح القصة. وهكذا يحوّل الخيال الشاعري البشر والحيوانات، النباتات والأشجار إلى نماذج معقدة من المماثلات المجازية. على هذا النحو ترجم المؤلف هواجسه المضطربة بخصوص خراب الروسيا في رؤيا شاعرية لخطر تراجيدي داهم.

جرت مقارنة طريقة التعبير المجازية المعقدة في «ملحمة إيغور» بحالات مشابهة لخطاب المدائح المنمق الرائج في بعض الآداب الأوروبية في القرن الثاني عشر، وبالشعر اللوذعي وبالملحمة الفولاذية البناء. غير أن طريقة التعبير هذه المميزة لبعض أعمال الأدب الروسي القديم موروثة من أسلوب التعبير البلاغي البيزنطي. إنه نهج Logos epideiktikos السلافوني – البيزنطي الذي تحذو «ملحمة إيغور» حذوه في المديح الإنشائي: أولاً فاتحة يخاطب فيها المؤلف الجمهور المتلقي مقدماً موضوعه، يلي ذلك الجزء

المركزي الخاص ببسط الموضوع مع استطرادات كثيرة للمديح والتمجيد، ثم خاتمة في شكل نشيد احتفالي بالعودة الميمونة لإيغور وابنه وأخيه.

«رسالة توسل وخطاب دانيال المنفي» (molenie i slovo Danila zatochnika) معروفة في صيغتين (التوسّل والخطاب) عائدتين للقرنين السادس عشر والسابع عشر عن نسخة أصلية يعتقد أنها تعود إلى العقود الأخيرة لما قبل الغزو التتري – المغولي. لكن لا مؤلف العمل المدعو دانيال معروف ولا المرسل إليه الأمير ياروسلاف أيضاً. وربما يكون العمل، على الأرجح، ضرباً من القصص الخيالي. وقع دانيال لأسباب مجهولة في فقر وتخلى عنه أصدقاؤه وأسرته. وهنا يتوجه إلى الأمير من أجل الدعم المادي آملاً أن يمنح مكافأة لقاء عمله الذي ينم عن موهبة وذكاء. يستهل مناشدته للأمير بمديح متملق يتحول إلى هجاء فكه مرتكز على موضوعين تقليديين حول الزوجات الشريرات والرهبان المستسلمين لشهواتهم. النص خليط من اقتباساتٍ من مصادر دينية وغير دينية، حكم، أمثال سائرة، أقوال مأثورة بدءاً من وصفٍ للأمير بكلمات مأخوذة من أغنية سليمان الحكيم من قبيل –«حلوٌ صوتك، شفتاك تقطران عسلاً... خدّاك مثل مسكبة طيب، محيّاك مثل لبنان، رائع كالأرز، بطنك مثل كومة طحين...» ووصولاً إلى عبارات شعبية حول كره النساء («أفضّل أن آخذ ثوراً هائجاً إلى بيتي بدلاً من زوجة شريرة») والكلام البذيء («لم أر أبداً رجلاً ميتاً يركب خنزيراً ولا شيطاناً يركب لمرأة»). ورغم أنه يتباهى بحكمته، لم يمتنع عن التهكم والسخرية من نفسه: «أنا لستُ حكيماً، لكني لبستُ أردية هؤلاء وانتعلت أحذيتهم». ويقول في استهلاله الرنّان: «دعونا نبوّق من الآن فصاعداً يا إخوتي، كما على بوقٍ من ذهب، عن حكمة فطنتنا»، ويبدو ذلك أشبه ما يكون بالتهكم وبالفولكلور التهريجي لجماعة سكوموراخي Skomorakhi – الفنانين الشعبيين الجوالين في روسيا القديمة الذين قضت الكنيسة بمنع نشاطهم ولا يمكن أن يتواجدوا إلا على حواشي الثقافة الروسية القديمة. تكمن الصعوبة في هذا التوضيح في أن العمل ليس فولكلورياً، بل تأليف إنشائي مكتوب. أصله، من حيث الجنس، شائع على الأرجح في الأدب البيزنطي، ولاسيما في الساتيرات الانتقادية

الطابع، كالمناشدات الشعبية الشعرية لكاتب القرن الثاني عشر برودروموس ابن أخ يوحنا مطران كييف ومعاصره ميخائيل كليكاس. تجمع مثل هذه الأشعار الموجهة إلى الإمبراطور وغيره من ذوي المراتب الرفيعة بين الواقعية الفظة وحس الفكاهة وبين الهجاء الماكر والتملق والتسوّل الوقح. تشمل المواضيع المتكررة في أمثال رسائل التوسل هذه حالات شائعة في الحياة العامة مثل مأزق زوج متزوج من امرأة مشاكسة، بريء يتألم في سجن، وضع مزرٍ لمثقف مقابل جاهل محتال يرفل بالنعيم؛ أو التناقض بين رهبان بسطاء يعيشون في تقشف واضح وبين رؤساء أديرة وضيعين وأثرياء. هكذا تبدو «رسالة توسل دانيال» نموذجاً فريداً لهذا الجنس الخاص في أدب إمارة كييف الروسية.

في عام ١٢٢٣ غزا جيش ضخم فجأة الروسيا من الجنوب، وألحق هزيمة ماحقة بتحالف الجيشين الروسي والبولوفتصي عند نهر كالكا، قبل أن يختفي سريعاً كما أتى تاركاً الروس في ذهول تام. كانت تلك ردة فعلهم الأولى على الغارة التترية – المغولية كما سموها دائماً في روسيا. في الفترة بين عام ١٢٣٧ – ١٢٤١ عاد هؤلاء الغزاة إلى أواسط روسيا، دمروا المدن والقرى وذبحوا كل من تجرأ على مقاومتهم، لكنهم تركوا مؤسسات البلاد السياسية سليمة كما كانت عليه – دمرت مدينة ريزان في عام ١٢٣٧، فلاديمير في عام ١٢٣٨ ونهبت كييف في عام ١٢٤٠. أصبح شمال روسيا، إضافة إلى نوفغورود، أراضي خاضعة تابعة لمملكة «الهورد الذهبية» إحدى أفرع الإمبراطورية الآسيوية التترية – المغولية الشاسعة التي حكمها الخان باطو حفيد جنكيزخان. كان المركز الإداري لهذه الولاية مدينة سراي في الغولفا السفلى، التي صار الأمراء الروس من الآن فصاعداً يقصدونها للحصول على رتبهم الوظيفية وللتعهد بالولاء للخان. حتى إنّ بعضهم بادر للتوجه من أجل ذلك إلى كراكورم عاصمة الإمبراطورية في وسط منغوليا.

أقام التتر حكماً في روسيا قائماً على الأتاوات التي كان الأمراء المحليون مجبرين على دفعها تحت التهديد بالانتقام والاستيلاء على الممتلكات، لكن مع منح الكنيسة الروسية استثناءً من دفع الضرائب. فبحسب

«تاريخ لافرنتي» أعفي من جميع الضرائب والأتاوات «رؤساء الأديرة والرهبان والخوارنة وأعضاء الكهنوت الذين يعلنون الولاء لأم الله مريم العذراء وللمطران». وخلال سنوات الحكم التتري استمرت المطرانية الروسية في التمتع بممارسة السلطة القضائية على روسيا كلها، وبقيت الكنيسة مركز الحضارة الروسية وحارسة القيم الدينية والثقافية للبلاد. أما المطران كيريل، الذي أيد في البداية صلات دانيال الغالتسي مع البابوية ومع الممالك الكاثوليكية في وسط أوروبا، فقرر تدريجياً تحويل ولائه إلى الخانات في سراي، وسافر عام ١٢٥٠ إلى مدينة فلاديمير وأقام علاقات وثيقة مع ألكسندر نيفسكي أمير نوفغورود (١٢٤٠-١٢٥٢) والأمير الأعظم فلاديمير (١٢٥٢-١٢٦٣). تجدر الإشارة إلى أن ألكسندر نيفسكي هذا الذي هزم السويديين عند نهر النيفا وربح في عام ١٢٤٢ المعركة ضد الفرسان التيوتونيين على جليد (بحيرة بيبوس) قد صادق الخان باطو على تعينه أميراً أعظم. وفي سياسته المعادية للغرب والمؤيدة للمغول، أعلن ألكسندر ولاءه الديني لكل من المطران الروسي والبطريرك البيزنطي اللذين رأيا في الحاكم المغولي حماية من الأطماع التوسعية الغربية، كما اعتقدا أن تسامح التتر سيضمن استقلال الكنيسة الأرثونكسية. وفي عام ١٢٩٩ انتقلت المطرانية من الجنوب الغربي إلى مدينة فلاديمير عاصمة الأمراء الشماليين العظام.

كانت نتيجة كل ذلك بقاء الحضارة الروسية واستمرارها في التطور في الشمال والشرق، في نوفغورد وفي إمارات الفولغا العليا وموسكو وفلاديمير وكوستروما وياروسلافل وتفير. ومع نهاية الحكم التتري برزت موسكو مركزاً سياسياً وثقافياً جديداً لروسيا.

بقي أدب السيرة الجنس الأكثر شيوعاً في هذه المرحلة من الأدب الروسي القديم، وكتب عديد من السير للاحتفال بذكرى بناة الأديرة في الشمال من أمثال القديس ليونتي روستوفسكي، القديس نيكيتا بيريسلافل، القديس فارلام الخوطوني وغيرهم. لكن كان الأكثر طرافة، من وجهة نظر التاريخ الأدبي، هو تركيز الاهتمام على سير القديسين والأعمال الخاصة بتمجيد الشهداء في هذه الفترة.

صار تمجيد الحاكم والأمير الشهيد سمة مميزة لأدب إمارة كييف الروسية. في القرن الحادي عشر وجد هذا الاتجاه تعبيره الأدبي في المدائح المكرسة لأولغا وفلاديمير وسلالتيهما، وفي القصص حول تضحية بوريس وغليب.

في القرون التالية وجد هذان الجنسان الأدبيان طريقهما إلى «تواريخ الأحداث». جرى تمجيد أمراء مقاطعتي نوفغورود وفلاديمير مثلاً وفقاً لمخطط أدب السيرة المطور في أدب مرحلة إمارة كييف. أحد الأعمال المكرسة لتمجيد التضحية والشهادة في سبيل الدين كانت قصة إيغور أولغوفيتش المسجلة في «تاريخ كييف» تحت عام ١١٤٧. فكرتها المركزية اقتداء الأمير بالمسيح من خلال معاناة العذاب، فإيغور، مثل بوريس وغليب، قتل على يد أخويه في صراع على السلطة.

مع الغزوات التترية اكتسبت سير القديسين والأعمال المكرسة لتمجيد الشهادة أهمية جديدة. جرى التركيز على تمجيد الشهادة للتعبير عن ثبات وصمود الأمراء الروس الذين يعذبون ويقتلون من قبل بطانة الخان ورجاله، في حين استخدمت السيرة لتمجيد ألكسندر نيفسكي البطل الدنيوي المجسّد لسياسة الكنيسة الأرثوذكسية.

أحدث السياق التاريخي الجديد تغييراً واضحاً في اختيار المواضيع والأفكار. تراجعت فكرة الاقتداء بالمسيح وموضوع قتال الأخوة من أجل السلطة مع تراجع تنافس الأمراء لكسب ود ورضا الخان.

من أهم الأعمال الممجدة للتضحية والشهادة في هذه المرحلة كانت «قصة مقتل الأمير ميخائيل من تشيرنيكوف ورفيقه النبيل فيودور في الهورد» (skazanie ob ubienii v orde knyazya Mikhaila chernigovskogo i ego boyarina Feodora). حصلت الواقعة في عام ١٢٤٦ عندما ذهب الأمير إلى سراي، وعلى الأرجح من أجل استلام قرار تعيينه من الخان، برغم أن للقصة تورد سبباً آخر لرحلته متمثلاً في رغبته في فضح خداع ومراوغة الخان. كما في الأعمال الأخرى من هذا الطراز يمثل الخان – أو القيصر كما يسمى رسمياً في روسيا – سلطة هذا العالم، في حين يمثل الروسيان السلطان الأعلى، الإلهي

ويناضلان من أجله. هذان الشخصان الروسيان مستعدان، طبقاً لتعاليم الكنيسة، للتسليم بسلطة وعظمة الخان بخصوص الأمور الدنيوية، لكنهما يرفضان بحزم المشاركة في طقس النار الوثني وعبادة الشمس والانحناء أمام أصنام التتر: «أنا أنحني لك أيها القيصر لأن الله منحك ملك ومجد هذا العالم». لقد فضلا تحمل الألم والعذاب والموت الرهيب على أيدي رجال الخان بدلاً من خيانة عقيدتهما المسيحية. هكذا تحمل هذه القصة رسالة أيديولوجية عاكسة السياسة الحقيقية للكنيسة الروسية في ظل الحكم التتري.

يبرز مزج مشابه للواقعية السياسية بالمُثل السيرية في «قصة حياة وبسالة الأمير ألكسندر المخلص والعظيم» (povest o zhittii i o khrabrosti blagovernogo i velikogo knyazya Aleksandra) المكتوبة بعد فترة قصيرة من وفاته في عام ١٢٦٣ بقلم مؤلف عرفه شخصياً. لم يسع العمل إلى وصف السيرة الشخصية لألكسندر نيفسكي بالتفصيل، بل ركز أكثر على إنجازاته الرئيسة كقائد سياسي وعلى انتصاراته على السويديين والليفونيين وعلى الفرسان التيوتونيين. من جانب آخر جرى في هذا الإطار غض النظر عن علاقته غير المشرفة بالخان. أما من حيث الأسلوب فقد اتخذ المؤلف نهج البلاغة المجازية في تصوير بطله كأمير وقائد محارب. فيقارنه بالنبي يوسف من حيث الحسن وجمال المظهر، بشمشون من حيث القوة والعزم، بالنبي سليمان من حيث الحكمة وبالإمبراطور فاسباريان من حيث البسالة الحربية. عشية معركته مع السويديين بشرته رؤيا بمساعدة من حشد سماوي من مقاتلين بقيادة بوريس وغليب. وفي المعركة على أرض بحيرة بيبوس ضد الفرسان التيوتونيين شُبه جيش ألكسندر بمقاتلي الملك داوود، وفي صلاته يذكر الأمير انتصارات النبي موسى وياروسلاف. يظهر الحشد السماوي في الأعالي، وبمساعدته يهزم ألكسندر الغزاة الجرمان.

تخلق هذه العناصر السيرية إطاراً أخروياً لمشاهد المعركة تُذكّر بالسرد المتقن للقصص الحربية في تواريخ الأحداث: «وعندما طلعت الشمس التقى الجيشان. حصلت معركة شرسة. سمعت قرقعة الحراب التي تقدح شرراً، وصليل السيوف المتصادمة. كان كما لو أن البحيرة المتجمدة تتحرك. الجليد لا يرى بعد أن غطته الدماء».

إن هذا الجمع بين نمطين أسلوبيين مختلفين قد أفسح المجال أمام نظرية تقول بأن العمل مكتوب أصلاً في شكل سيرة شخصية دنيوية الطابع. لكن، طالما أن هذا المفهوم غير مؤيد في دراسات علوم النص فليس ثمة سبب للادعاء بأن عنصر السيرة الدينية ثانوي هنا - على العكس تعطي هذه العناصر «حياة ألكسندر نيفسكي» أهمية أعمق محولة البطل إلى حاملٍ لإرادة الله.

انعكس الجرح الذي خلفه الغزو التتري - المغولي في القصص الحربية، في مجموعة من نصوص كتبت في النصف الثاني من القرن الثالث عشر وفي مطالع الرابع عشر. لكن لم يصلنا أي منها في شكل عمل مستقل: دخلت ضمن مجموعات أعمال أكبر مثل تواريخ الأحداث. تنظر «قصة المعركة عند نهر كالكا». (povest o bitve na Kalke) إلى غارة التتر الأولى عقاباً من الله على الآثام المرتكبة من قبل الروس، وترى إلى أنّ انسحابهم المفاجئ علامة على قرب نهاية العالم. الأسلوب هنا بسيط وعادي ككثير من القصص الحربية الأخرى التي حفلت بها «التواريخ».

على العكس من السرد القصصي غير المنمق للمعركة عند نهر كالكا تعتبر «قصة تدمير باطو لريزان» (povest o razorenii Ryzan Batyem) عملاً ملحمياً معقداً فائق الروعة من الناحية الشعرية. يتناول المؤلف الموضوع بطريقة تعبير غنائية عاطفية، يحكي كيف دمرت المدينة، وكيف قتل أمراؤها من آل أنغفار بهمجية: «قتلوا جميعاً كما تباد الحشرات». تجمع المقاطع أو الفقرات بين أسلوب عادي خاص بسرد الوقائع الحربية وآخر يتسم بالبلاغة يعرض سيرة الأمراء. في رثائهم يبرز المؤلف حالة الإحباط بسبب ما وقع على البلاد من بلاء، ويعبر عن الألم لاستشهاد الأميرين الشابين الجميلين أوليغ وفيودور اللذين قفزا من برج للنجاة من قبضات رجال الخان، وأغربينا مع بناتها وبنات حَميها اللواتي قُتلن بدم بارد في الكنيسة التي لُذن بها. في القسم المركزي من العمل يصف المؤلف كيف جمع البويار (*)Boyar إيغباتي كولوفرات، هذا البطل الملحمي الحقيقي،

(*) البويار أحد أفراد الطبقة الإقطاعية الرفيعة في روسيا القديمة.

حوله مجموعة صغيرة من الرجال ممن «حماهم الله» وانطلق بهم ضد العدو. تصف القصة، بأسلوب أشبه ما يكون بالملاحم الشعبية، كيف قتل إيغباتي أحد قادة التتار في قتال فردي، وكيف جمع الخان رجال حاشيته من أمراء وميرزات بعد أن أحضروا أمامه البطل الروسي الميت، وكيف عبروا جميعاً عن ذهولهم أمام شجاعة وبسالة المقاتلين الريزانيين. تنتهي القصة بمشهد دفن الأمراء الموتى وجمع الأمير انغفاروفيتش ما تبقى من آثارهم والعودة بها إلى ريزان، وفي الختام يندب هذا الأمير إخوته ويتوجه بدعاء إلى بوريس وغليب طالباً المساعدة ضد العدو.

في الثامن من أيلول عام ١٣٨٠ هزم الجيش الروسي بقيادة الأمير الكبير دميتري إيفانوفيتش دونسكوي الخان ملماي وجيشه في حقل كوليكوف عند الدون الأعلى على بعد أقل من مائتي ميل إلى الجنوب من موسكو. كانت تلك أول مرة يهزم فيها الروس المغول. كان النصر، دونما شك، ذا أهمية بسيكولوجية عظيمة بالنسبة للروس وللمغول: على الرغم من أن النير التتري استمر أكثر من قرن أيضاً، فإنّ هذا النصر دلّ على أن الغزاة مهددون وفي خطر. وفي عام ١٣٩٣ تحول وصف النصر إلى عمل ملحمي حقيقي على يد سوفونيا الريزاني الذي لا نعرف عنه شيئاً سوى اسمه. عمله اليوم يسمى «زادونشينا» (معركة خلف الدون)، وحملت هذا العنوان النسخ الست الأولى العائدة إلى سبعينيات القرن الخامس عشر.

تم تأليف «زادونشينا» بتقليد متعمد مقصود لـ «ملحمة إيغور»: حركة ملحمية مزدوجة بدءاً من وقوع الكارثة الأولى وحتى النصر النهائي للروس عند نهر الدون وبالعكس مع وصف واقعتي النصر الرائع والاستسلام الكلي الحاصل في كايالا عام ١١٨٥ (استناداً إلى «قصة إيغور»). وهكذا اعتمد المؤلف، وفقاً لرأي رومان جاكوبسون هذه الطريقة لتقديم صورة مزدوجة لما حصل تاريخياً. يؤكد ذلك المقبوس التالي من فاتحة «زادونشينا» بقلم مؤلفها سوفونيا: «في البداية كتبت مرثية الأرض الروسية ناقلاً ما ورد في الكتب بهذا الشأن. بعد ذلك أنشأت الرثاء والمديح الخاصين بالأمير دميتري [...] دعنا نضم قصة إلى قصة».

يرجع سوفونيا إلى الوراء، مثله مثل مؤلف «ملحمة إيغور»، إلى «البويان الكهاني». لكن الصورة الخيالية المجازية المتعلقة بهذه الشخصية الخرافية لدى سوفونيا غير ما هي عليه في قصة إيغور. فرمز الذئب في هذه الأخيرة، على سبيل المثال، يبرز في «زادونشينا» بالتوازي في شكل سلبي: «والذئاب الرمادية [...] تبغي التقدم ضد الأرض الروسية [...]» هؤلاء لم يكونوا الذئاب الرمادية، بل التتر الوثنيين [...]». فضلاً عن ذلك، يعتبر خطاب سوفونيا متعدد الأساليب مع عناصر مستعارة من «التواريخ» والقصص الحربية مثل المقابلة بين الأوثان والمسيحيين - «عاقب الله الأرض الروسية على آثامها»، وصلوات الأمراء قبل المعركة... الخ. لكن على الرغم من كل هذه التباينات فإن الأهمية الجمالية لـــ «زادونشينا» تعتمد على علاقتها بـــ «قصة إيغور». فالرؤيا التراجيدية لخراب موسكو في «القصة» تقابلها هنا الرؤيا الخاصة بـــ «موسكو مدينة المجد».

يعود الفضل الأكبر في نهوض موسكو كمركز جديد للثقافة الروسية إلى تأثير المطران كبريان (كبريانوس). لا نعرف إلا القليل عن السنوات الأولى لحياته. من المحتمل أنه قضى بعض الوقت راهباً في (جبل آثوس)، حيث تدرب على التقليد الهدوئي Hesychast tradition للصلاة التأملية. وفي مطلع سبعينيات القرن الرابع عشر أُرسل إلى خدمة البطريرك الهدوئي الأب فيليثيوس وأصبح في الحال أحد رجاله الموثوقين. وفي عام ١٣٧٥ تمّ تعيينه مطراناً لكييف وليتوانيا، ثم انتقل بشكل نهائي في عام ١٣٩٠ إلى موسكو بعد إقامة قصيرة غير ناجحة فيها في الفترة بين ١٣٨١-١٣٨٢. كان كبريان الرجل الدبلوماسي الضليع، اللاهوتي والأديب ممثلاً مميزاً لـــ «الهدوئية السياسية» التي أنشأتها جماعة من الأمراء الإكليركيين الذين عملوا معاً في النصف الثاني من القرن الرابع عشر على إحياء وتمتين وحدة الكنيسة الأرثوذكسية التابعة لـــ بطريركية القسطنطينية. انتمى إلى هذه المجموعة بطريرك طرنوفو أفتيموس وتلميذه غريغوري تسامبلاك صديقي وزميلي الأب كبريان، وانتمى إلى هذه المجموعة في روسيا قادة كنسيون معروفون مثل سيرغي الرادونيجي وابن أخيه تيودور رئيس دير سيمونوف والأمير الكبير

ديمتري دونسكوي اسقف روستوف لاحقاً. أسهم كبريان جدياً في نشر اللاهوت الهدوئي في روسيا. فقد ترجم نصوصاً من اليونانية إلى السلافونية الكنسية استقطبت أنصاراً للعقيدة الهدوئية، من بينها «السلّم» لـــ يوحنا السلمي وكتابات محددة لــــ ديونيس الأريوباجي. إضافة إلى ذلك عمل كبريان على إعادة النظر في مجمل الطقس الديني الروسي من أجل مطابقته أكثر مع الممارسة البيزنطية. وفي سنوات ما قبل وفاته في عام ١٤٠٦ انهمك في إتمام تاريخ موسكو الشامل الأول الذي استُكمل في عام ١٤٠٨. أما شخصيته الأدبية فتتجلى في عمله «حياة المطران بطرس» (Zhitie metropolita Petra) [حكم بين ١٣٠٨-١٣٢٦] في صيغتين مختصرة وكاملة، مستنداً إلى وصف سابق لحياة هذا المطران من قبل إيفان كاليتا في ١٣٢٧ بمناسبة الاحتفال بنقل بطرس مقر المطرانية من فلاديمير إلى موسكو. يمكن أن تكون الصيغة المختصرة قد كُتبت بين عامي ١٣٨١ - ١٣٨٢ أثناء إقامته القصيرة في موسكو المذكورة آنفاً، في حين كُتبت الصيغة الأطول بعد عام ١٣٨٥، وربما بعد عودته إلى موسكو في عام ١٣٩٠.

في عمله يصف كبريان بطرس كمثال لـــ «هدوئية» القرن الرابع عشر في جانبيها الروحي والسياسي. خلال سنوات تدرّبه الرهباني قضى القديس أيامه

> في التأمل مرتقياً سلم الإيمان بقلبه [...] وفقاً
> لوصايا وتعاليم القديس يوحنا السلمي [...] حالاً
> تعلم رسم الأيقونات المقدسة [...] وخلال ذلك
> ابتعد روحاً وعقلاً عن الأشياء الأرضية منصرفاً بالروح
> كلياً للعبادة [...] مصعداً عقله من هذه الصور المرسومة إلى
> نماذجها الأصلية.

جرى هنا وصف اتصال القديس روحياً بالله وكذلك اللاهوت الأرثوذكسي للأيقونات المقدسة بدقة تشهد على الخلفية الهدوئية لكبريان. لهذا السبب ذاته ترافق وصفه لمنصب ومكانة بطرس كقائد كنسي مع رؤية القديس كخادم لأم الله المقدسة ولابنها ولله - النموذج السماوي للقديس

الهدوئي. هذه العلاقة بين المسيح وخادمه ممتدة إلى كبريان نفسه الذي يرى أن حياته في جوهرها منسجمة مع قصة حياة بطله ومؤكداً التشابه بينهما. يختتم المؤلف مديحه بتصوير «أمرائنا الأرثوذكسيين الممجدين» ويبجل الآثار التي خلفها القديس بعد فناء جسده، كما يصوّر الأمراء الحكام الدنيويين راكعين بخشوع أمام المطران كبريان – صورة المسيح.

ينظر عموماً إلى عمل كبريان هذا المكرس لحياة بطرس كمثل أول لأسلوب سيري جديد في أدب السيرة الروسي الخاص بالقديس، وذلك بالتأثير في متلقي عمله من خلال الزخرفة والتنميق البلاغي أكثر منه من خلال السرد الموضوعي الرصين. على هذا النحو يبرز أسلوب كبريان بوصفه شكلاً متوسطاً بين أدب السيرة السلافي البلاغي الجديد في القرن الرابع عشر الممتد جذراً إلى الأصل البلغاري والصربي وبين نظيره الروسي المعروف بأسلوب «حبك الكلام» المتكلف. في الأدب الموسكوفي المبكر ينسبون أسلوب حبك الكلام المتقن عادة، من حيث الأساس، إلى كتابات إبيفاني الحكيم وباشومي الصربي.

«حياة القديس اصطفان أسقف بيرم» (Zhitie Svyatogo Stefana episkopa Permskoga) التي كتبها الراهب إيفاني الحكيم، عقب موت اصطفان في عام ١٣٩٦، معروفة في نسختها العائدة إلى مطلع القرن السادس عشر التي يُعتقد أنها مطابقة للأصل.

جلب القديس اصطفان الإنجيل إلى الزريانيين الفنلديين (البيرميين في النص) وترجم الكتابات المقدسة إلى لغتهم. تبرز أهمية هذه السيرة الدينية من خلال مقارنتها بالعمل التبشيري للرسل وبسيرة قسطنطين – كيريل. في هذه المقارنة أو المماثلة يتكامل اعتناق البيرميين للدين الجديد مع تاريخ الخلاص الشامل المنظور إليه كحركة تقدم ممتدة بدءاً من سقوط آدم والحركة نحو يوم الحساب في سيرورة يعتبر توسع الكنيسة الروسية إلى بيرم أحد تجلياتها. وثمة تدرج مماثل يحدد تمثيل صعود اصطفان في مراتب الكنيسة في شكل حركة في الزمان والمكان. فيتحرك من بيته في (أوستوج) إلى روستوف

حيث يُرسم كاهناً قبل مجيئه إلى موسكو، ثم إلى بيرم وعودته ثانية إلى موسكو ليصبح أسقفاً. فكرة الارتقاء هذه في السلم الإكليركي واحدٌ من سبيلين للمعرفة الإلهية الموصوفة من قبل ديونيس الأريوباجي، ثانيهما هو سبيل الارتقاء الروحي في التنسك والتأمل في الأسرار الإلهية. هذان السبيلان متساويان في كتابات الأريوباجي، واحدٌ يخص المجال الشخصي والآخر مجال الكنيسة كمؤسسة اجتماعية. المميز في «حياة القديس اصطفان» التركيز الوحيد الجانب على المواضيع الاجتماعية والسياسية. بهذا الشكل تعتبر «حياة القديس اصطفان» أيديولوجياً إحدى وثائق الهدوئية السياسية على حساب جانبها الروحي التنسكي المكتوم هنا.

اعترف إبيفاني أنه كتب عمله آنف الذكر «لـــ يمتدح المبشر بالعقيدة، معلم البيرميين ووريث الرسل». على هذا النحو اعتبر العمل من جنس المديح. في سلسلة من المبالغات المجازية البالغة ذروتها في ثلاثة هتافات تفجع ختامية إحياءً لذكرى القديس يستعين إبيفاني بمخزون براعات التعبير في اللغة السلافونية الكنسية مقتفياً أثر نماذج الخطابة الكيبفية الناشئة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر بروح Logos epideiktikos. وصل هذا الأسلوب المنمق من «حبك الكلام» وبالاستعانة بشتى المحسّنات البديعية من جناس وطباق وترادف إلى ذروة توهجه في خطبة إبيغاني المسهبة.

قبيل وفاته حوالي عام ١٤٢٠ كتب إبيفاني «حياة القديس سيرغي الرادونيجي» (Zhitie svyatogo sergiya radozhenskogo, 1314-1392)، مؤسس «دير الثالوث المقدس» في شمال موسكو وأحد زعماء الهدوئية الرهبانية في موسكو بعد انتقال مركز المطرانية الروسية إليها.

أعيدت كتابة هذا العمل (حياة القديس سيرجي الرادونيجي) من جديد من قبل باشومي الصربي بعد قدومه إلى روسيا حوالي عام ١٤٤٠، وحفظ في هذه النسخة المنقحة فقط. تلقى باشومي تعليمه في جبل أثوس، وكان على إطلاع ومعرفة بالأسلوب المنمق للأدب الصربي وعلى مدى الأربعين عاماً التالية كان باشومي ناشطاً في كل من نوفغورود وموسكو على صعيد تنقيح

سير حياة القديسين وكتابة أخرى جديدة. إلى جانب ذلك، ألّف باشومي عدداً من الترانيم أرسى من خلالها أسس وقواعد فن كتابة التسابيح أو التراتيل الدينية. في «حياة القديس سيرغي» استخدمت أساليب وبراعات فن حبك الكلام بشكل أقل بروزاً مما هي عليه في «حياة القديس اصطفان»، وثمة تركيز أكبر على السرد الموضوعي. في الوقت ذاته أدخل باشومي، في سياق تمجيده للقديس، عدداً من الرؤى الإشراقية مما لا نجد مثلها في مديح إيبفاني لاصطفان البيرمي. تعكس الرؤى الاشراقية الارتقاء والسمو الداخلي والاستنارة الروحية للقديس سيرغي من خلال خلق ربط بين شخصيته وشخصية القديس فيدوسي النورانية كما صوّرها نسطور. إن التشابهات القائمة بين هذين القديسين ليست محض مصادقة. فكلاهما مصوَّر عبر الاقتداء بالمسيح، برغم أن «اقتداء فيدوسي» يتخذ شكل استعادة مجازية لمعاناة المسيح وتجسيد روحاني لمجده السماوي، في حين أن سيرغي نموذج أولي Prototype للاقتداء بالمسيح تجلّى على (جبل طابور)، وفي ذلك إشارة ضمنية واضحة للمذهب الهدوئي الذي سبق الحديث عنه.

مع سقوط القسطنطينية في عام ١٤٥٣ برزت موسكو كمركز جديد للكنيسة الأرثوذكسية والوريث الشرعي لإمبراطورية روما الشرقية. وفي عام ١٤٥٩ تمّ إعلان استقلال الكنيسة الروسية ومركزيتها، وجاء زواج إيفان الثالث من الأميرة زويا ابنة أخ آخر إمبراطور بيزنطي بمثابة تأييد وتوكيد لمقام روسيا الجديد. وخلال القرن التالي رسّخت الكنيسة الروسية استقلالها ومركزيتها وطوّرت الأيديولوجيا التي تعتبر موسكو روما الثالثة والأخيرة.

جرى إظهار الفكرة القائلة بأن أمراء موسكو الكبار – القياصرة كما يُسمون الآن – هم الورثة الشرعيون للأباطرة الرومان في عديد من الأعمال التاريخية العائدة تاريخاً إلى عهدي إيفان الثالث (١٤٦٢–١٥٠٥) وفاسيلي الثالث (١٥٠٥–١٥٣٣). أحد أشهر هذه الأعمال «قصة القسطنطينية» (Povest O tsargrade) المتضمنة في «السجل التاريخي الروسي» (Pussky khronograph) لعام ١٥١٢، والمنسوبة في إحدى نسخها إلى مؤلف محدد هو نسطور اسكندر. في قسمها الأخير تصف القصة دخول السلطان المنتصر [محمد الفاتح] إلى المدينة المستسلمة

مع خاتمة تتنبأ بتحرير القسطنطينية على يد «شعب مخلص» (rusy rod) فُهم منه حالاً أن الروس (russky rod) اختيروا من قبل العناية الإلهية لتحرير القسطنطينية. جرى التعبير عن فكرة مشابهة لذلك من قبل سبيريدون سافا في «رسالة إلى عرش مونوماخ» (Poslanie O Monomakhovskom Ventse) والتي أرجعت سلالة نسب الأمراء الروس الكبار إلى القيصر أغسطس. وفي «قصة أمراء فلاديمير» (Skazanie o knyazyakh vladimirskikh) سُحب نسب سبيريدون، المصمم لتمجيد أمراء تفير، على أمير موسكو الكبير يوري دانيلوفيتش والمتحدرين من سلالته كجزء من الأيديولوجيا الجديدة.

وصلنا من أدب هذه المرحلة عدد من القصص - مترجمةً أو في شكل روسي جديد - تنتمي من حيث أجواؤها إلى الفن القصصي القروسطي. من بين الأعمال المترجمة «ملحمة طروادة» (Troyanskie skazaniya) لـــ غويدو دي كولومنا المستكملة في عام ١٢٨٧ والمترجمة عن طبعة ألمانية صادرة في أواخر القرن الرابع عشر. وثمة عملان قريبان من التقليد الفلكلوري - «ستيفانيت وإخنلاط» (Stefanit and Ikhnilat) المأخوذة عن قصة بنشاتانترا Panchatantra الهندية و«قصة سلمون وكيتوفراس» (Skazanie o Solmone i Kitovrase). وكذلك تُرجمت قصة «جدال بين الحياة والموت» (Prenie zhivota i smerti) عن ترجمة نيكولاس ميركاتور الألمانية الصادرة في لايبزغ عام ١٤٨٤، كما ظهرت «قصة دراكولا» (Povest o Drakule) مكتوبة من قبل روسي على معرفة بأسطورة دراكولا. مثَّلت هذه النصوص اتجاهاً جديداً في الأدب الروسي. أخيراً برز عمل متميز بعنوان «رحلة وراء ثلاثة بحار» (Khozhdenie za tri morya) بقلم التاجر أفاناسي نيكيتين من تفير. كانت تلك انطباعات سياحية عن الهند الإسلامية مسجلة بقلم روسي أرثوذكسي فيما بين ١٤٦٦-١٤٧٢ وغير معدة على الأرجح للنشر، وفيها الكثير مما يمكن أن يثير فضول وإعجاب القارئ الحديث مقارنة بالأعمال الأدبية الرسمية الأخرى في تلك المرحلة.

كانت نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر فترة اضطراب وتمرد ديني كبير في روسيا، وبوجه خاص في نوفغورود وموسكو. كان

يمكن مصادفة ناقدين كثر للكنيسة الرسمية في أوساط كلٍّ من سواد الناس وأعضاء المؤسسة الدينية (الكهنوت). كانت شكاواهم وانتقاداتهم ضد هيئة الكهنوت في مراتبها المختلفة، فهاجموا أسسها من خلال التدقيق وإنعام النظر في القانون الكنسي. وأنشأ أحد أبرز قادة هذا الاتجاه المتمرد على المؤسسة الكنسية الرسمية وهو إيفان فولك كوريتسين أفكاره حول «الإرادة الحرة» و«الكنيسة الروحية» للمسيحيين الأوائل من خلال قراءته لكتاب «أسس القانون الديني» (Kormchaya kniga).

كتب فيودور شقيق إيفان بهذا الخصوص ما يلي: «تملك الروح إرادة حرة ترعاها العقيدة [...] المباركة كلياً في المعرفة، التي بها نصل إلى الخشية من الله، بداية الفضيلة». وصلت حركة الإصلاح إلى قصر عرش إيفان الثالث الذي دعمها في بداية الأمر كجزء من خططه الرامية إلى مصادرة الأراضي التابعة للكنيسة الروسية وأديرتها. لكن عندما بدا أن الإصلاحيين جديون وخطرون فعلاً قامت الكنيسة بهجوم معاكس تحت قيادة الأب يوسف رئيس دير فولوكولامسك (١٤٣٩-١٥١٥) المدافع العنيد عن أملاك الأديرة وزعيم فريق ما سمي «أنصار التملك» (Styazhateli) في معركتهم ضد خصومهم فريق «معارضي التملك» (Nestyzhateli). تزعم الفريق الأخير نيل سورسكي (١٤٣٣-١٥٠٨) الناسك الكبير الذي أصر على فكرة تجريد الكنيسة من ملكية الأراضي، وانسحب إلى الغابات البعيدة وراء «الفولغا» ليكرس نفسه للعزلة والتنسك. لكن الخصمين اتحدا لاحقاً ووحدا قواهما ضد الإصلاحيين الحقيقيين، وخرج إلى النور العمل الهام لرئيس الدير الأب يوسف الموسوم ضد الهرطقة بعنوان «المنوِّر» (Prosvetitel) بتأييد من نيل سورسكي نفسه الذي ساعد على تأليفه.

انتهى التمرد الديني المثار في مطلع العهد الموسكوفي بنصر لصالح فريق «اليوسفيين» على «الهراطقة» ومعارضي التملك. حارب الأمير فاسيان باتريكيف عبثاً ضدهم، عاقب الأديرة المتملكة لانتهاكها تقاليد القديسين واصفاً حق التملك هذا بـــ «هرطقة جديدة». إزاء ذلك اعتُقل هذا الأمير وسُجن في دير الأب يوسف في فولوكولامسك، حيث مات حوالي عام ١٥٤٥. مصير

مشابه كان من نصيب صديقه مكسيم اليوناني. كان مكسيم هذا، المعروف في العالم باسم ميخائيل تريفوليس، في مطلع شبابه قريباً من «الإنسانيين» الإيطاليين، لكنه صار فيما بعد، بتأثير من عظات سافوناروولا المناهضة لفلسفة الإنسانيين، راهباً في جبل آثوس وغادر لاحقاً إلى روسيا. مات (مكسيم) في عام ١٥٥٦ بعد أن قضى واحداً وثلاثين عاماً في السجن بتهمة مناهضته الكنيسة والمؤسسة المدنية الرسمية.

بعد عام ١٥٤٧، عندما أعلن إيفان الرابع الرهيب نفسه قيصراً، كان الأدب الروسي متسماً بنشاط إنسكلوبيدي توازى مع المركزية السياسية وتوحيد البلاد تحت سلطان حاكم أوتوقراطي. في هذه الفترة تمّ جمع وتصنيف «التواريخ» المختلفة وتحديثها، كما أقر المجلس الكنسي في عام ١٥٥١ مجموعة الطقوس الدينية للكنيسة الروسية والتي احتواها كتاب واحد سمي «الفصول المائة» (Stoglav) صدر بموجب مرسوم خاص. تم كذلك تحت رعاية المطران ماكاري (كانت ولايته بين عامي ١٥٤٢-١٥٦٣) جمع إرث روسيا القديمة الخاص بسير القديسيين وكتابات آباء الكنيسة، إضافة إلى كتابات أخرى جدالية الطابع، في إصدارٍ ضخم حمل عنوان «كتاب القراءة الجامع» (Velikie Cheti minei). احتوى فصل «الإدارة المنزلية» (Domostroy) على قواعد حياة الأسرة والسلوك اليومي بالنسبة للجميع. من أهم قصص هذه المرحلة كانت «قصة بيتر وفيفرونيا» (Povest o Petre i Fevronii) من تأليف الراهب يرمولي إيرازم في أواسط القرن. الأسطورة مبنية على غرار قصص وحكايات الجن المروية والشائعة عالمياً مثل قتل التنين و«الفتاة البكر الحكيمة». تم ضم هذه المواضيع الفلكلورية إلى سيرقديسين وإلى مواضيع سياسية معاصرة في الكتاب الآنف الذكر «كتاب القراءة الجامع» الذي عكس إلى حد كبير عقيدة مؤلفه ووجهات نظره الاجتماعية كمصلح ومجدّد على هدي التقاليد العريقة لقدامى الفولغا.

تم على صعيد إضفاء التعظيم والقداسة على شخص القيصر وضع كتاب خاص سُمي «سلالة النسب القيصري» (Stepennaya kniga tsarskogo rodosloviya) جرى التأكيد فيه على صلة النسب الأسطورية بين القيصر

أغسطس والأمراء الروس، قياصرة اليوم، وتمجيد آل كاليتا حكام البلاد بتعيين ودعم إلهي. وطبقاً لما يقول إيفان بيرسفيتوف – وهو مغامر من ليتوانيا أصبح ناطقاً باسم الطبقة الروسية الجديدة الحاكمة – بأنه يحسن أن يجمع القيصر من أجل توكيد «سلطته الرهيبة»، بين «الإيمان المسيحي» و«النظام التركي». وفي السياق ذاته وُضع كتابٌ ثانٍ لتمجيد القيصر الرهيب وسياساته بعنوان «تاريخ قازان» (Kazanskaya istoriya) كُتب في الفترة بين ١٥٦٤–١٥٦٥، ثم كتاب ثالث ظهر إلى النور بعد موت القيصر بعنوان «قصة هجوم ستيفان باتوري على بيسكوف» (Povest o prikhozhdenii Stefana Batoriya na Pskov).

من المعروف أن ثمة شبه إجماع على أن إيفان الرهيب كان شخصاً قاسياً وطاغية مشوش الذهن. لكنه كان أيضاً مؤلف عديد من الأعمال في تاريخ الأدب الروسي في القرن السادس عشر. برز إتقانه لقواعد البلاغة الموسكوفية في الكتابة، واستخدم ذلك لاستعراض وتوكيد سلطانه وقدراته المطلقة. وفي هذا السياق مزج خطابه البليغ بعناصر الهزء والسخرية المشابهة لمجون وهزل سكوموراخي ومهرجي القصر الذين دلّلهم وأحب صحبتهم، على الرغم من أن نكاتهم وطرفهم كانت ممنوعة التداول بموجب كتاب «الفصول المائة». كان أسلوبه الهجين أداة قوية في جداله ضد خصومه السياسيين، لكنه غدا سيفاً ذا حدين عندما اكتشف العدو المزج غير المقبول دينياً بين التقوى المسيحية والغطرسة الشخصية، بين الاقتباسات من الكتاب المقدس وبذاءة اللسان الفاضحة.

افتُضح ضعف أسلوب إيفان بدون رحمة من قبل عدوه الرئيس الأمير أندري كوربسكي (١٥٢٨–١٥٨٣). كان هذا الأخير سليل أسرة أمراء من ياروسلافل وسمولنسك؛ وانتهج خطاً متميزاً عن إيفان أثناء الحملات العسكرية وفي الإدارة أيضاً عندما فرّ، في عام ١٥٦٤ أثناء الحرب مع ليتوانيا، إلى صف العدو. أرسل من ليتوانيا خطابات الرد على اتهامات القيصر له، وأصدر في عام ١٥٧٣ أثناء خلو العرش البولوني كتابه «تاريخ الأمير الموسكو في العظيم» (Istoriya o velikom knyaze moskovskom) لأغراض واضحة متمثلة في منع انتخاب إيفان الرابع للعرش البولوني.

حُفظت المراسلات بين إيفان وكوربسكي ضمن منسوخات القرن السابع عشر فقط، وجرى التشكيك مؤخراً بصحتها. لكن مواقفهما الأيديولوجية في هذه المراسلات تتطابق مع وجهات النظر المعلن عنها في كتاباتهما الأخرى. يدافع إيفان عن فكرته الأوتوقراطية في إدارة الحكم، في حين يفضّل كوربسكي السلطة المحدودة للأمير وتوزيع المسؤولية الحكومية، وأظهر موقفه هذا في كتاب مستقل بعنوان «التاريخ». بهذا الشكل يُعتبر كوربسكي الكاتب الروسي الأول الذي يعلن تفوّق الحضارة الأوروبية والمعرفة الدنيوية على التعاليم اللاهوتية للكنيسة الأرثونكسية وعلى تقاليد روسيا القديمة. وبرأي كوربسكي يمثل إيفان البربرية الثقافية، في حين يستخدم إيفان الكلمة ذاتها لوصف ارتداد كوربسكي عن المسيحية الموسكوفية.

بعد وفاة فيودور إيفانوفيتش، آخر قيصر من السلالة القديمة، في عام ١٥٩٨ ووفاة خلفه بوريس غودونوف في عام ١٦٠٦ وقعت الدولة الموسكوفية الروسية في أزمة امتدت حتى عام ١٦١٣، إلى حين اعتلى العرش ميخائيل فيودوروفيتش أول قيصر من آل رومانوف. هزّت فترة خلو العرش المعروفة بـــ «فترة الاضطرابات»، أسس الدولة. عمّ الخراب البلاد بسبب الفوضى والتمرد المدني والحروب المتصلة بالخلافة التي تدخل البولونيون والسويديون فيها، كلٌ لدعم مرشحيهم المفضّلين.

شكّلت «فترة الاضطرابات» نقطة انعطاف في الأدب الروسي القديم. خلال تلك الفترة فقدت الكنيسة والدولة رقابتهما على الكلمة المكتوبة. جرى في موسكو تقليد النظم الشعري البولوني، وتحوّل الشّعر الشفوي إلى مكتوب. غمرت البلاد «منشورات الفتنة» من قبل المدعين المزيفين لمؤيدي الكاثوليكية. في هذه الفترة أيضاً اكتسبت البلاغة السلافونية الكنسية دوراً في المعركة الكلامية مع العدو. ولم تعُدْ وظيفة المنشورات والمطبوعات السياسية التسبيح بحمد القيصر كما كانت عليه في عهد القيصر إيفان الرابع. وفي الصراع الأيديولوجي في فترة خلو العرش لم تعدْ السلطة على الكلمة المكتوبة مطلقة، بل صارت متعلقة بالموقف الأيديولوجي للمؤلف.

انعكس الوضع الجديد جلياً في المذكرات والسير المكتوبة خلال وبُعيد فترة الاضطرابات، مثل «قصة أحداث ١٦١٢-١٦٢٠» لـــ أفرامي بالستين، «خطابات ١٦١٦-١٦٢٤» لـــ إيفان تيموفيف، «وقائع ١٦١٦-١٦١٩» لـــ إيفان خوفورستنين، «رواية حقيقية في ذكرى الشهيد المؤمن الأمير دميتري وحكاية مقتله» لـــ سيميون شاخوفسكي المكتوبة على الأرجح في عشرينيات القرن السابع عشر.

في الأعمال آنفة الذكر استُخدم الأسلوب الخطابي البليغ بمهارة للتعبير (وأحياناً للتمويه) عن تقويم المؤلفين الشخصي للأحداث والوقائع الجارية في تلك المرحلة. وفي محاولتهم لفهم سلوك إيفان الرهيب وبوريس غودونوف ذهب المؤلفون إلى أبعد من الرسم التقليدي للشخصيات المألوف في الأدب الروسي القديم الذي يقسم الناس إلى أخيار وأشرار، أو الذي يصف الصراع بين الخير والشر، وأنشؤوا تقنية أدبية لتقديم شخصيات معقدة التركيب، أو «قوية» حسب تعبير دميتري ليخاتشوف. ففي حين أوضح كوربسكي الطبيعة المتناقضة لشخصية إيفان الرهيب بشكل ثنائي، أي وفق مبدأ الشيء أو نقيضه مُعتبراً موت الأميرة أناستاسيا حداً فاصلاً بين الحاكم الحكيم والشجاع وبين الطاغية العنيف القاسي القلب الذي أقدم على اغتيال ولده، نرى بعض مؤرخي الوقائع الذين تحدثوا عن فترة خلو العرش يحاولون وصف حكام تلك الفترة كنتاجٍ لصراع بين الخير والشر كامنٍ في ذواتهم الداخلية عبر تقنية جديدة لا تعود بموجبها الخصال الجيدة والسيئة نافيةً أو طاردة إحداها لأخرى، بل متجليةً أو بارزةً في آنٍ معاً معدِّلاً بعضها الآخر من خلال صراع داخلي دراماتيكي. فشخصية بوريس غودونوف، التي بدت لمعاصريه مبهمة، جرى توضيحها كثمرة لتفاعل عدة عوامل: طبيعة إنسانية، إرادة حرة، سعي حثيث من أجل الشهرة، وتأثير آخرين عليه. وهكذا تكمن المساهمة الأصيلة لهؤلاء المؤلفين في الأدب الروسي القديم في خلقهم مقاربة معقدة أو مركّبة لرسم الشخصيات.

بعد ارتقاء ألكسي ميخائيلوفيتش العرش في عام ١٦٤٥ أصبحت موسكو مركز إحياء روحي قاده ستيفان فونيفاتيف كاهن الاعتراف ومعلم

القيصر. حلم ستيفان، على ضوء سفر «الفصول المائة»، المقر رسمياً عام ١٥٥١، بتأسيس هيئات قاعدية صغيرة برئاسة كاهن أو رئيس دير للنظر في الخطايا الروحية الخاصة وتقبّل التوبات. من بين أعضاء ما سُمي بـــ «دائرة المتشدّدين» المؤيدين لـــ ستيفان كان نيكون البطريرك المقبل وأفاكوم الذي غدا لاحقاً خصماً عنيداً له عندما قرّر نيكون عقب تعيينه في عام ١٦٥٢ وضع حدٍ لـــ «الغاليكانية الروسية» والعمل على إقامة علاقة أوثق مع أوكرانيا ومعَ الكنيسة الأوكرانية. بعد الاتحاد الحاصل بين روسيا وأوكرانيا في عام ١٦٥٤ أضحى حلم المتشددين بتنشيط أو إحياء التديّن الموسكو في قضية خاسرة. قسم الإنشقاق الذي تلا إصلاحات نيكون الدينية عام ١٦٥٣ الكنيسة الروسية بكاملها إلى معسكرين: معسكر «المؤمنين القدامى» المتبنين للمثل العليا المتضمِّنة في «الفصول المائة» ومعسكر أنصار «التوجه اليوناني» الذين وافقوا على ضرورة وضع حد للعزلة الثقافية للمجتمع الموسكوفي. وبمبادرة منهم استُدعي إلى موسكو الكتاب المتخرجون في أكاديمية كييف الذين حملوا معهم ثقافة متأثرة جداً بالنظام التعليمي للجزويت البولنديين الذي صاغ على أساسه مطران كييف بيترو موهيلا منهاج الأكاديمية.

شكّلت دعوة سيميون بولوتسكي (١٦٢٩-١٦٨٠) للقدوم إلى موسكو خطوة حاسمة باتجاه دعم «تغريب» Westernization الأدب الروسي. وُلد سيميون في بولوتسك في روسيا البيضاء وتعلّم في أكاديمية كييف، ومن المحتمل أن يكون قد درس في الكلية اليسوعية في فيلنو، حيث تعلّم اللغتين البولندية واللاتينية. في عام ١٦٥٦ أصبح راهباً ومعلماً في مدرسة الإخاء الأرثونكسية في مدينته، حيث جذبت أشعاره، التي نظمها بمناسبة زيارات القيصر ألكسي للمدينة، الأنظار إليه. أسس فورقدومه إلى موسكو مدرسة للمسؤولين الحكوميين علّم فيها القواعد واللغة اللاتينية وعلوم الشعر والبلاغة. وفي عام ١٦٦٧ تم تعيينه مربياً ومعلماً للأمير ألكسي، ولاحقاً لإخوته فيودور، صوفيا وبطرس الأول. صار واعظ العرش وأحد مؤسسيه (مجلس ١٦٦٦-١٦٦٧) الذي خلع رسمياً نيكون ودان «المؤمنين القدامى» الذين هاجمهم في

«صولجان الحكم» (Zhezl pravleniya). نُشرت عظاته مطبوعةً بعد وفاته في جزأين: «الغذاء الروحي» (Obed dushevny, 1681) و«العشاء الروحي» (Vecherya dushevnaya, 1683). وكتب المسرحيات الأولى لمسرح القصر الجديد مثل «كوميديا الولد الشاطر» (Komediya pritichti o bludnom syne) وتراجيديا «حول الملك نبوخذ نصر» (O Navkhodonosore tsare) الموضوعتين بأسلوب دراما المدرسة اليسوعية؛ وهذه الأخيرة مبنية بشكل خاص على غرار المسرحية الدينية البيزنطية - الروسية القديمة «ثلاثة فتيان في أتون ملتهب». بقي لسيميون عملان آخران غير مطبوعين هما: «حديقة الأزاهير» (Vertograd mnogotsvetny) و«نظم القوافي» (Rifmologion). يحتوي الأول أشعاراً في الهجاء والمديح والوعظ، والثاني قصائد غنائية وأشعار مناسبات عن القيصر وعائلته. أما ترجمته الشعرية لـــ «المزامير» (Psalter) فطُبعت في موسكو في عام ١٦٨٠، وجرى إعداد مسرحي لها مع موسيقا مصاحبة في نهاية القرن.

خلق سيميون بمدائحه الشعرية «أسلوباً فخيماً» لتمجيد الإمبراطورية الجديدة ذات الحكم المطلق وحكامها. جمع هذا الأسلوب بين البلاغة الروسية القديمة والأيديولوجية الإمبراطورية البيزنطية الروسية وبين أساليب التعبير المجازي المقتبسة من الأدب الأوروبي الغربي في إهابٍ باروكي جزويتي. دخل بفضل سيميون في الأدب الروسي معرض كاملٌ من الآلهة القديمة والأبطال والمؤلفين والفلاسفة، إضافةً إلى آلهة الشعر. لكنه انتزعها من سياقها التاريخي وأعطاها في شعره المقطعي (الموزون) وظيفة زخرفية بلاغية.

لم يكن الشعر الموزون معروفاً في الأدب الروسي في إمارتي كييف وموسكو. عُرف الشعر في روسيا القديمة فقط في الشكل الموسيقي للترانيم والتراتيل الكنسية وفي الشكل الشفوي المموسق في الحكم والأمثال السائرة والأحاجي والتعاويذ...إلخ الواردة في الغالب في «أدبيات» سكوموراخي. ثمة أيضاً نماذج من شعر شعبي Skazov stikh في «رسالة توسل دانيال». وابتداء من القرن السادس عشر انتشر تقليد الشعر الموسيقي الكنسي خارج سياقه الديني فيما عُرف «شعر التوبة» (pokoyanne Stikhi).

وفد الشعر المقطعي (الموزون) إلى روسيا من الغرب عبر أوكرانيا وروسيا البيضاء وبولندا. ظهرت التجارب الشعرية الأولى في روسيا في أوائل القرن السابع عشر، وبدا واضحاً تقليدها النماذج الأوكرانية والبيلوروسية. كُتبت إما في شكل دوبيت متساوي المقاطع، أو في شكل دوبيت من سطرين مع اختلاف عدد المقاطع (متساوي المقاطع نسبياً). يتطابق الشكل الثاني، الذي عُثر على نماذج منه في كتابات الأمير خوفورستينين، مع الشعر الشعبي القديم Skazov stikh، لكنهما يتمايزان وظيفياً: فالشعر المتساوي المقاطع نسبياً كان شعراً جدياً رفيع المستوى، في حين كان الشعر الشعبي القديم نوعاً من الكلام المقفى المسجوع المنخفض المستوى.

وفقاً لرأي ألكسندر بانشينكو فإن الفن الجديد للكتابة الشعرية قد طُوِّر لاحقاً على يد جماعة من المسؤولين الرئيسيين الذين يبدو أن نشاطهم قد انتهى مع حصول الانشقاق واتخاذهم جانب فريق «المؤمنين القدامى». حبّذ نيكون أيضاً الفن الجديد، وفي مقر هيئته البطريركية كانت الأناشيد الدينية تُكتب على النمط البولندي. لكن سيميون بولوتسكي تحديداً من نقل أخيراً نظام الشعر المقطعي إلى روسيا. وتابع عمله هذا تلميذه المفضل سيلفستر ميد فديف (١٦٤١-١٦٩٢)، الذي أعدمه فيما بعد القيصر بطرس الأول بسبب دعمه لأخت القيصر الأميرة صوفيا، ثم صديق سيلفستر كاريون إستومين (أواسط القرن السابع عشر - بعد عام ١٧٢٠) الذي ترأس مكتب المطبوعات بعد عام ١٦٩٨.

بدءاً من أواخر القرن السادس عشر وخلال السابع عشر تُرجم العديد من قصص المغامرات الرائجة في القرون الوسطى إلى اللغة الروسية، لكن ليس عن الأصل، بل عن طبعات شعبية صادرة بالبولندية والألمانية. نذكر منها ما يلي: «قصة حول الأمير بوفا» (Povest o Bove Koroleviche)، التي ترجع إلى الملحمة الشعرية الإيطالية - بوفو دي أنطونا؛ «قصة حول بطرس المفاتيح الذهبية» (Povest o Petre Zlatykh Klyuchey) المستمدة من قصة أصلية بعنوان (Piere de Provence et la belle Maquelonne)؛ «قصة حول الأمير التشيكي فاسيلي ذي الشعر الذهبي» (Povest o Vasilii zlatovlasnom Karoleviche Cheshskoy zemli) وغيرها.

حظيت بشعبية ورواج أيضاً النظائر الروسية للقصص الخرافية الألمانية والفرنسية مترجمة أحياناً من البولندية أو مقلّدة أحياناً أخرى في طرازٍ روسي أصيل. من بين أشهر قصص هذا النوع كانت: «قصة حول كارب الأحدب» (Povest o Karpe Sutulove)، «قصة حول حياة الترف والسرور» (Skazanie o roskoshnom zhitii i Veselii)، «قصة إيريش إيرشوفيتس» (Povest o ershe ershoviche)، و«محاكمة شمياكين» (Shemyakin sud) التي تسلط الضوء على تجاوزات الموظفين الحكوميين وعلى القضاة الفاسدين من واقع الحياة الروسية في القرن السابع عشر. كذلك كانت القصة الروسية الأصلية بعنوان «قصة فرول سكوبيف (Tale of Frole Skobeev) نوعاً من تقليد «قصص الشطار المحتالين» Picaresque novel. تصف هذه القصة حيل أفّاق خبيث يغوي ابنة أحد النبلاء ويعقد زواجاً سرياً عليها، ثم يتصالح مع أهلها ويحصل على الشهرة والثروة. يشي أسلوب هذه القصة وحبكتها بانتمائها إلى مرحلة بطرس الأكبر.

ثمة مجموعة أخرى من الساتيرات عائدة للقرن السابع عشر تتطرق لحياة رجال الدين والرهبان. «قصة الخوري سافا» (Povest o Pope save) و«التماس رهبان كليازين» (Kalyaznskaya chelobitnaya) تقلبان عالم الرهبان الجليل المقدس رأساً على عقب بشكل ساخر. يشير الشعر المحكي المستخدم في هذين العملين إلى أصلهما الشفوي. وإن وجود أشكال مشابهة لذلك في الأدب البيزنطي مؤشر على أن ذلك تقليد شفوي قديم جرى تدوينه كتابة في القرن السابع عشر، القرن الذي اتخذ فيه الفلكلور الروسي للمرة الأولى شكلاً مكتوباً باقياً.

ثمة ساتيرات مختلفة بعض الشيء عن المحاكاة الساخرة المرحة في القصص الآنفة الذكر، يختلط فيها الضحك مع الدموع. من بينها، على سبيل المثال، «جمهور الحانة» (Sluzhba kabaku) و«ألفباء الإنسان العاري غير الغني» (Azbuka o golom i nebagatom cheloveke). تبدأ الأولى بمحاكاة ساخرة لصلوات المساء وتُختتم بقصة حياة سكير. أما الأخرى فتبدأ بمحاكاة الصلاة التي تُستهل بها الاجتماعات والمناسبات الدينية، ومثل ذلك مألوف جداً

في الأدب السلافوني - البيزنطي. في كلا العملين يمتزج القلب الكوميدي بالساتير الاجتماعي. وعلى غرار الولد المبذّر الفاقد الإحساس بالمسؤولية الشائع كثيراً في الأدب الجزويتي في تلك الفترة يوصف الأبطال هنا منبوذين في المجتمع يتصرفون ضد إرادة أهلهم ويبددون الثروة الموروثة في صحبة حثالة المجتمع. إنهم من مرتادي حانات وخانات أحياء الفقراء، لكن فيهم عنصراً جذاباً هو حسّ الفكاهة والسخرية. فالراوي مثلاً في «ألفباء الإنسان العاري غير الغني» يصور حقارته مع شيء من السخرية، كما لو كان في سلوكه المخزي قد انحرف عن قيم هذا العالم.

بين هذه المجموعة تُعتبر «قصة مصيبة وسوء خط» (Povest o Gore i zlochastii) عملاً مركزياً لافتاً. جاء النص في شكل رباعيات (مجموعات كل واحدة في أربعة أسطر) دون تقفية ويتألف كل سطر في الرباعية من أربعة مقاطع. ومن الواضح أن العمل نسخة صوتية transcription عن مادة شفوية قريبة من جنس «أغاني التوبة» مع خليط من عناصر من الأبوكريفا الشعبية عن رجل مخمور بشكل دائم يمكن أن يكون، والحال كذلك، تجسيداً لجنيّ السُكر. على هذا النحو تُعتبر «قصة مصيبة وسوء خط» عملاً هجيناً مركباً يروي حكاية فتى يهجر منزل والديه، ينحرف عن الطريق القويم، يخسر أملاكه وتلاحقه المصيبة وسوء الحظ... إلى أن يصل إلى بوابات دير ويتم إنقاذه عبر ولادة روحية جديدة له وليصبح راهباً.

تنطوي «قصة مصيبة وسوء خط» ضمناً على رؤية للحياة كمسرحية هزلية تراجيدية يلعب فيها الجن أدواراً احتيالية في عالم تخلى الله عنه وتحكمه قوى الشر والشياطين المعادية للمسيح أو تابعيها. تشكل مثل هذه الرؤية أيضاً حجر الزاوية في بناء عمل آخر - «حياة رئيس الدير أفاكوم» الذي يعد آخر عمل سيري عظيم في الأدب الروسي القديم.

يتصور «مجلس الفصول المائة» الكنيسة الروسية مهيمنة بالكامل على المجتمع شاملة بنظامها كل مجالات ومناحي الحياة الإنسانية. ويجب أن تشكل حياة الأسرة في المنزل الكنسية الطابع، تحت إشراف كاهن أو رئيس كهنة، لبّ هذا النظام الديني الشامل. وجدت هذه الفكرة تجلياً لها في ضرورة ترتيب

أمر الحياة اليومية وفق ما ورد في فصل «الإدارة المنزلية»، وتم بعث هذه الفكرة من قبل مصلحين دينيين في بطانة القيصر ألكسي ميخائيلوفيتش في أربعينيات القرن السابع عشر.

تُعتبر «حياة الأم جوليانا لازاريفسكايا القديسة الورعة» (Povest o svyatoy i pravednoy matari Yulianii Lazarevskoy) المكتوبة من قبل ابنها حوالي عام ١٦٢٥ أحد أهم الأعمال الأدبية المعبرة عن هذه الفكرة المثالية. العمل مكتوب وفق النمط التقليدي، لكنه يسلط الضوء أساساً على قصة الحياة الدنيوية، مما أدى إلى تشويه مقولة مقدسة، أو حتى قلبها رأساً على عقب. فالعمل يصور جوليانا غير مواظبة على الكنيسة كما يجدر أن يفعل أي قديس تقليدي. كانت مهتمة بواجباتها تجاه الجوعى والفقراء والمرضى أكثر من مراعاة الطقوس الدينية والعبادات. كما أنها لامتثلت لرأي زوجها عندما منعها من دخول الدير وقضت بقية حياتها تقية معتكفة في منزلها في «صلاة روحية» دائمة.

حطم انشقاق عام ١٦٥٣ الآمال في إحياء تديين الحياة المنزلية. فقام زعماء الحركة الإصلاحية بمعارضة القيصر والبطريرك، وبرزوا معارضين دينيين دانتهم الكنيسة والدولة، فعُذبوا بمقتضى ذلك وأُعدموا حرقاً بالشد على الخازوق.

أغنت نماذج سير وعذابات هؤلاء الشهداء أدب السيرة الدينية الروسي في القرن السابع عشر. من أبرز هذه النماذج «حياة الشريف موروزوف، الأميرة أوروسوفا وماريا دانيلوفا» zhitii boyariny Morozovoy, Knyagini Urusovoy, i Mari Danilovoy) والسيرتين الذاتيتين للأب أفاكوم ورفيقه المعذّب الراهب إبيفاني.

كتب رئيس الكهنة أفاكوم (١٦٢١-١٦٨٢) سيرته في بوستو زيرسك على البحر الأبيض، حيث قضى سجيناً خمسة عشر عاماً الأخيرة من حياته. جرت تعديلات عدة على العمل أصبح عنصر السيرة الدينية بموجب ذلك أكثر بروزاً مع كل نسخة جديدة معدلة. اتخذ العمل، المكتوب في شكل محادثة حميمة مع رفيقه إبيفاني، بنية وصيغة حوار بامتياز. يدير المؤلف حواراً مع

ماضيه الشخصي محاولاً لاكتشاف معنى معاناته، سواء في غرف التعذيب التابعة للبطريركية، أو خلال السنوات التي قضاها في سجنه السيبيري. لا تصبح ذكريات معاناته ذات معنى إلا عندما يشبه حياته بعذابات وتضحيات المسيح. تتداخل في فكر أفاكوم اللاهوتي رمزية الأريوباجي، ويتجلى ذلك في هذه السيرة الذاتية التي خطها. فالناس والحوادث، وحتى «فلورا» و«فونا» في سيبيريا الشرقية «علامات وأعاجيب» ترمز كلها إلى قوة إلهية تتكشف على هامش واقع معاناته. يحوّل تدخل هذه النماذج الرمزية لقوى العالم ما فوق الطبيعي في العمل عذاباته إلى سلسلة رموز لعالم سيحل ويأتي مع انتصاره على العدو الرئيس، عدو المسيح البطريرك نيكون.

إن المزج بين اللغة الكهنوتية والعامية، كما تجلى في بيان أفاكوم البليغ ونبرته الحماسية المثيرة، قد جعل عمله مصدر إلهام للأدب الروسي الحديث منذ صدوره مطبوعاً لأول مرة في عام ١٨٦١.

غدا النفوذ الأوكراني في موسكو، الذي تزايد بوجل في عهد ألكسي ميخائيلوفيتش، عامّاً شاملاً في عهد ابنه القيصر بطرس الأكبر. استمر الاقتداء الأرثوذكسي الأوكراني بالباروك الجزويتي – البولندي، الذي أدخله سيميون بولوتسكي إلى الأدب الروسي، بالنماء والازدهار من خلال كتابات من خلفه، أمثال المطران دميتري الروستوفي (١٦٥١-١٧٠٩)، ستيفان يافورسكي (١٦٥٨-١٧٢٢) القائم مقام البطريرك، وفيوفان بروكوبوفيتش (١٦٨١-١٧٣٦). حصل الثلاثة على تعليمهم في أكاديمية كييف التي اعتنق كل من يافورسكي وبروكوبوفيتش بعد التخرج فيها مؤقتاً الكاثوليكية وتابعا دراستهما في الخارج – الأول في جامعتي بولندا وليتوانيا والثاني في روما، حيث تعرف إلى اللاهوت السكولاسي الجزويتي. لكنه رفض ذلك لاحقاً، كما رفض لاهوت الإغريق محاولاً بعث لاهوت روسي في مواجهة البروتستانتية التي رفض قبول مبادئها أيضاً. لفتت هذه الشخصيات الإكليركية المثقفة انتباه واهتمام القيصر الذي نظرت إلى إجراءاته الإصلاحية عبر مشاعر ومواقف مختلفة، بدءاً من يافورسكي المعارض والمقاوم لها، ودميتري الروستوفي غير المؤيد لها لكن الصامت إزاءها، وانتهاءً بـــ بروكوبوفيتش الداعم

المتحمس الذي رأى في القيصر بطرس تجسيداً لمثله الأعلى في الاستبداد المتنوّر. كان هؤلاء الثلاثة كتاباً محترفين مدربين وفق قواعد البلاغة اللغوية الخاصة بالمدرسة الجزويتية التي لخصها يافورسكي في كتابه «الوجيز في البيان» (Ryka ritoricheskaya)، في حين كتب بروكوبوفيتش دروسه ومحاضراته اللاتينية في علوم الشعر والبيان.

دميتري طوبالو، المطوَّب قديساً بلسم دميتري الروستوفي لاحقاً، معروف بشكل رئيس من خلال كتاب «نصوص القراءة اللاتينية» (Menei- Cheti) المكتوب بين عامي (١٦٨٩-١٧٠٥) تحت تأثير «سِيَر» بطرس سكارجا الجزويتي البولندي وكتابه «قدس الأقداس». لقد حل كتاب دميتري هذا محل كتاب ماكاري المذكور سابقاً والمتضمن مثله «نصوص قراءة»، وأصبح موسوعة لأجيال وأجيال من القراء والكتاب الروس حتى عصرنا. يدل خطابه الإكليركي العالي التنميق كيف أمكن توظيف البيان الباروكي و«حبك الكلام» السلافوني - البيزنطي معاً. مسرحيتاه «كوميديا يوم ميلاد المسيح» (Komediya na Rozhdenie Khristovo) و«كوميديا مرقد العذراء»، (Komediya na Uspenie Bogomateri) إضافة إلى مسرحيات أخرى، مكتوبة بروح تقاليد مدرسة الدراما الجزويتية، في حين تكشف قصائده وأناشيده عن ولع بالمفاهيم الباروكية. وفي روستوف أسس دميتري المعهد اللاهوتي الروسي الأول مستخدماً فيه اللغتين اليونانية واللاتينية.

ستيفان يافورسكي معروف من قبل معاصريه في المقام الأول بأنه مؤلف أبحاث ضد البروتستانتية مثل «كرم المسيح» (Vinograd Khristov, 1698) و«حجر الإيمان»((Kamen very, 1718). وعظاته المكتوبة بأسلوب للباروك هدفت إلى التأثير في الجمهور من خلال صيحاته التعجبية من قبيل «يا نوح، أيها الأميرال المجيد!!!، أيها الفرمشاني الرباني، كم هي عجيبة خيمياؤك، كم هي بديعة فرمشيتك [...]». كانت حجج ستيفان ضد البروتستانتية مأخوذة من أعمال كاثوليكية، وكان، مثل بروكوبوفيتش، يتقن ثلاث لغات، وكتب قصائده باللاتينية والبولندية والسلافونية الكنسية. أما أكمل قصائده فهي تلك المرثية الوداعية باللاتينية لمكتبته التي يبرز فيها تأثره بتقاليد الإنسانيين.

بين جميع الأوكرانيين الناشطين في موسكو في عهد بطرس الأكبر كان فيوفان بروكوبوفيتش الأشهر. فهو الذي اضطلع بتنفيذ إصلاحات بطرس الكنسية، ألغى الفكرة البيزنطية – الروسية القديمة المتمثلة بوجود رأسين في البلاد – رأس للكنيسة ورأس للدولة –، وأخضع الهرم الإكليركي لسلطة الحاكم الزمني «الكاهن الأعلى» و«الراعي الأسمى».

مجّد فيوفان في عمله الأدبي القيصر والسلطة المطلقة الجديدة في مدائح مثل «خطاب في السلطة والكرامة للقيصرية» (Slovo o vlasti i chesti tsarskoy, 1718) و«خطاب في مديح الأسطول الروسي» (Slovo Pokhvalnoe o flote rossiyskom, 1720). أما الكوميديا التراجيدية بعنوان «فلاديمير» المكتوبة عام ١٧٠٥ بشعر موزون فقد اعتبرها بعض المؤرخين نوعاً من ساتير رمزي موجه ضد خصوم إصلاحات بطرس، رغم أن العمل على مستوى السطح يتحدث عن تعميد فلاديمير للروسيا. وتمجد قصيدته الغنائية «أبينيكون» (١٧٠٩) أيضاً انتصار بطرس على السويديين في بولتافا، وقد كُتبت باللاتينية والبولندية والسلافونية الكنسية. لكن الترجمة السلافونية منها مصاغة طبقاً للمخطط التقليدي الذي يتضمن وحدات يتألف كل منها من ثلاثة عشر سطراً موزوناً مع تكرار للسادس والثاني عشر ومع قافية نظامية. بعد وفاة بطرس غدا شعر فيوفان أكثر تجريبية وتنوعاً مع تقليد للإيقاع الشعري الإيطالي (/ a / ba / ba / bc / c /) المتمثل في وحدات يتألف كل منها من دوبيت يعقب فيها بيت قصير بيتاً أطول منه ومع استخدام متكرر لقوافٍ غير قواعدية ولغة شعرية قريبة من المحكية العادية. وخلال تلك السنوات كان هذا الشاعر محاطاً بـــ «مجموعة مثقفين»، أصدقاء حميمين له، من بينهم المؤرخ فاسيلي تاتيشيف (١٦٨٦–١٧٥٠) والأمير الشاب أنتيوخ كانتمير الذي كان أول وأشهر عمل أدبي له بعنوان «ضد أعداء التعليم» (Na khulyashchikh uchenie) موجهاً ضد أعداء فيوفان. في هذا العمل نُظر إلى عهد القيصر بطرس الأكبر على أنه «عصر ذهبي» يذكره بحنين هذا الكاتب الذي يُعد أحد رواد عصر جديد في الأدب الروسي.

طبقاً لما ورد في «تاريخ الأحداث الأساسي» فإن الأمير فلاديمير نَصَبَ في عام ٩٨٠، أي قبل ثمانية أعوام فقط من اعتناقه المسيحية رسمياً، مجموعة آلهة - أوثان على تلّةٍ قرب معقله في كييف. الآلهة هي: بيرون، خورس، داغبوغ، ستريبوغ، سيمارِيغل وموكسون. وذُكر بيرون كذلك في المعاهدات اليونانية الروسية التي أُعيد تدوينها في «تواريخ» (٩٠٧، ٩٤٥، ٩٧١) حيث قيل إن الروس غير المسيحيين حلفوا بالإله بيرون وبـــ فيليس إله الأنعام.

أظهرت الدراسات المقارنة أن لآلهة السلاف الشرقيين الوثنية نظراء في الميثولوجيا الخاصة بسلاف آخرين، وأنهم (أي الآلهة) مستمدون من البانثيون (هيكل مكرس لجميع الآلهة) الهندو - أوروبي. السمة البارزة للوثنية السلافية هي التأثير الإيراني القوي الذي نجد برهاناً عليه في مفردات روسية إيرانية الأصل متداولة حتى الآن، مثل: Bog - بوغ (رب، إله) وتعني «واهب الثروة»، Vera - فيرا (عقيدة، إيمان)، Svyat - سفيات (مقدس)؛ وأيضاً الكلمة الروسية mir - مير والتي تحمل معنيين «سلام» و«عالَم» وهي ذات صلة بالإله الإيراني «ميزرا».

مع اعتناق المسيحية تراجعت المعتقدات الوثنية القديمة إلى هوامش الثقافة الروسية القديمة، وبدأت الكنيسة معركة لا نهاية لها لاستئصال بقايا الوثنية. لكن على الرغم من ذلك مازالت التقاليد القديمة بهذا الخصوص حيّة في الذهنية الفلاحية الشعبية، في الفلوكلور وفي الفن الشعبي الزخرفي حتى الآن في القرن العشرين.

في التقاليد الشعبية اندمجت أو امتزجت في الغالب عناصر وثنية ومسيحية في أشكال وصيغ هجينة اعتبرتها الكنيسة ضرباً من ثنائية إيمانية. بيرون - على سبيل المثال - إله الرعد القديم الذي ما ثلته بطانة الأمراء الفرنجيين بالإله ثور Thor الشمالي القديم، ووجد مقابلاً مسيحياً له في إيليا Elijah، وفيليس Veles إله الثروة والأنعام تحول إلى القديس فلاسيوس . لكن اكتشف العلماء المعاصرون في تجاور إيليا وفلاسيوس / فيليس في المخيلة الشعبية بقايا خصومة قديمة بين إله الرعد الهندو - أوروبي وإله الأنعام الذي يتخذ شكل تنين يختبئ عن خصمه

بين الأشجار والجروف والحيوانات والبشر... الخ. خلقت هذه التحويلات الفلوكلورية لهذا الإله الوثني أبطالاً ملحميين مثل زماج أوغنجيني فوك الصربي (تنين الذئب العنيف) وفسيسلاف الذئب في الملاحم الشعبية الروسية والأمير الساحر فسيسلاف من بولوتسك في «تاريخ الأحداث الأساسي» وفي «ملحمة إيغور».

وفي النسخة السلافونية القديمة لـــ «ملحمة الإسكندر» تجري المطابقة أو المماثلة بين زيوس وبيرون. وفي تاريخ ملالاس تحول هيفستوس وهيليوس إلى سفاروغ وداغبوغ، وفي تاريخ إيباتي تحت عام ١١١٤ وصف الاثنان كأب وابن. خورس هو اسم آخر لإله الشمس مستقرض من الإيرانيين. وفي مجموعة أوثان فلاديمير تحول ستريبوغ الذي يأتي في المرتبة الثانية بعد داغبوغ إلى «مُقسم الثروة» (رومان جاكوبسون)، وشكلا ثنائياً إلهياً شبيهاً بآسيا وبوروس، بورشن وألوتمنت، فيديك أمسا وبهاغا اليونانيين، ويؤشرون جميعاً إلى نماذج بديلة لأصول هندو – أوروبية. وفي «قصة إيغور» يُسمى الروس «أحفاد داغبوغ» والرياح «أحفاد ستريبوغ» التي تهب من البحر مع سهام موجهة ضد حشود إيغور الباسلة.

حمل المغنون الجوالون الشعبيون الروس (سكوموراخي) التقاليد الفلوكلورية الأصيلة. وعندما دانتهم الكنيسة وحاربهم القيصر ألكسي ميخائيلوفتش في أواسط القرن السابع عشر انسحبوا إلى المناطق النائية في شمال روسيا، ومن ثم انتقل فنهم إلى الفلاحين وإلى رواة الحكايات والقصص وإلى المغنين المحليين. في القرن السابع عشر أيضاً تمّ في أول مرة تدوين الحكايات والأغاني الشعبية الروسية (Ballads) – الحكايات من قبل صاموئيل كولينز أستاذ الطب في أكسفورد، والأغاني من قبل أكسفوردي آخر هو ريتشارد جيمس القسيس الملحق بالبعثة الدبيلوماسية الإنكليزية في موسكو في بداية القرن. رجع ريتشارد إلى إنكلترا في عام ١٦٢٠ حاملاً معه المدونات الأولى للأغاني الشعبية الروسية الدنيوية.

شكّل نشر كيرشا دانيلوف في عام ١٨٠٤ مجموعة أغاني روسية (Bylina) ضمن كتاب بعنوان «أشعار روسية قديمة»(Drevnie rossiskie Stikhotvoreniya) حدثاً هاماً في دراسة الفلكلور الروسي، وجاء الجهد الآخر الهام في هذا السياق من قبل ألكسندر أفاناسييف الذي جمع ونشر حوالي ٦٠٠ نص من القصص الشعبية الروسية فيما بين ١٨٥٥-١٨٦٤.

كانت البلينا Bylina في العصور الوسطى تُغنى مصحوبة بآلة موسيقية وترية شبيهة بالقيثار تُسمى (غوسلي Gusli). يشكل السطر في البلينا وحدة مستقلة مؤلفة من عدة مقاطع (ثلاثة عموماً) مشدّدة النطق (منبورة) على المقطع اللفظي الوسط من الكلمة الأخيرة لتعطي السطر قفلةً. لم تكن ثمة قافية وتجتمع عدة أسطر لتؤلف وحدة أكبر مع إعادة وتكرار في الغناء. تتألف البلينا الواحدة عادة من ٢٠٠ إلى ٣٠٠ سطر.

ثمة بلينا كييفية وأخرى نوفغورودية. البطل المركزي في الثانية هو المغني عازف الغوسلي الفقير سادكو الذي يصبح تاجراً غنياً بمساعدة قيصر أعماق بحيرة إلمن. أما الأولى فتتمحور حول شخصية خرافية باسم الأمير فلاديمير والولائم التي يقيمها لحاشيته. أبطالها فرسان فلاديمير الشجعان ينطلقون لمحاربة الغزاة الغرباء والخصوم المحليين. أشهر هؤلاء الأبطال إيليا مورمتس، دوبرينيا نيكيتيتش وأليوشا بوبوفيتش. كلهم عمالقة (bogatyri – كلمة فارسية) أقوياء البنية. إيليا بطل سوبرمان وهبه القوة المسيح واثنان من حوارييه. يستخدم إيليا قوته أولاً في تنظيف أرض مزرعة والديه ولاحقاً في خدمة فلاديمير. يدمر القيصر التتري وجيشه أثناء انقضاضه على مغارة كييف ويمنعه من دخولها متحولاً أثناء ذلك إلى حجر. دوبرينيا وأليوشا بوبوفيتش قاتلا التنين. قد يكون النموذج الأصلي التاريخي لهذا الأخير ألكسندر بوبوفيتش المذكور في «تاريخ» عام ١٢٢٣ كأحد المحاربين الذين قتلهم التتر. في البلينا تختلط العناصر التاريخية بالمواضيع الأسطورية. ففي هذا السياق يقتل أليوشا التنين طوغارين الذي يمثل بمقتضى الخيال الشعري طوغورخان قائد البولوفتصيين.

يتحرك أبطال البلينا بكثرة في الحكايات العجيبة المشابهة في مواضيعها للأغاني الملحمية ، لكن بنماذج شاعرية مختلفة. ففي حين تمجد البلينا أبطال الماضي التاريخي الغابر نرى الحكايات العجيبة تستحضر «عالماً آخر» - يوتوبيا اجتماعية. ينتمي أبطال البلينا إلى عصر ذهبي، في حين ينطلق بطل الحكاية الشعبية بحثاً عن «مكان أفضل»، لمدة «ثلاث سنوات عبر طريق وعر، أو ثلاث ساعات عبر طريق مستقيم، لكنه لا يفضي إلى مخرج». وعندما يجده يكتشف أن العالم الآخر مشابه جداً للعالم الأول الذي غادره: «الفراش واسع والوسائد من زغب».

ترجع جاذبية الحكايات الشعبية الروسية إلى حد كبير إلى فنيتها الكلامية، ولاسيما استخدامها الحوار واحتوائها الكثير من الحكم والأمثال السائرة والأحاجي وتجسيدها الجمادات وسواها في صور كائنات حية. وتبعاً للراوي التقليدي يكون كلام الحكاية هو الأصعب: «كلمة واحدة خطأ قد تقلب الموضوع تماماً».

- ٢-

القرن الثامن عشر

الكلاسيكية الجديدة والتنوير

١٧٩٠ - ١٧٣٠

على الرغم من أن الكاتبين أنتيوخ كانتمير وفاسيلي ترديكوفسكي - وهما الأقدم زمنياً في تاريخ الأدب الروسي في القرن الثامن عشر - قد رغبا في إحداث قطيعة جذرية مع تقاليدهم القروسطية، تماماً كما فعل القيصر بطرس الأكبر في المجال السياسي، فإنهما لم يستطيعا فعل ذلك فوراً. لقد استهلا فعلاً سيرورة التحول نحو أدبٍ حديث، لكن إنجاز المهمة أخذ بعض الوقت، لأن ميخائيل لومونوسوف، الشخصية الأدبية الأبرز في أواسط القرن، لم يكن قلقاً، أو في عجلة للتخلي عن الأساليب الوطنية، كما أن ترديكوفسكي تراجع وارتدّ نحو الجذور على العكس مما كان عليه حاله في مطلع شبابه عندما وقع تحت تأثير أوروبي غربي.

ورغم أن الكنيسة الآن لم تعد، كما في السابق، الرافد المباشر للأدب بالموضوعات والأفكار، فقد استمرت في ذلك بشكلٍ غير مباشر من خلال مدارسها، التي درس فيها لومونوسوف مثلاً وكان لها دور نشيط في تطور الثقافة بوجه عام. ورغم أن الأدب قد غدا بشكل جلي واضح أكثر دنيوية، أو قل علمانية، في القرن الثامن عشر مقارنةً بما كان عليه في السابق، فإن عنصر الدين ما زال يشكل أحد مقوماته، كما يدل على ذلك عملا لومونوسوف أيضاً «التأمل الصباحي» و«التأمل المسائي» و«فيوبتيا» ترديكوفسكي والقصيدة الغنائية (ode) لـ ديرجافين بعنوان «الله» التي تُرجمت فوراً إلى عديد من اللغات. أضف إلى ذلك أنه لم يكن من السهل

أن تزدرع في الوعي فهماً للأدب كضربٍ من القصص الفني: كان على كانتمير أن يشرح بعناية لقراء ساتيراته أن شخصياته ليست سوى مخلوقات أدبية. وكان ثمة أيضاً تركيز مستمر على التاريخ في القرن الثامن عشر، سواء بالمعنى الضيق أو الدقيق (حتى أنه وفي القرن التاسع عشر نُظر إلى عمل كانتمير «تاريخ الدولة الروسية» كإنجاز أدبي عظيم)، أو بالمعنى الأدبي: تمحورت القصيدة الغنائية - الجنس الأدبي الأكثر شيوعاً في أواسط القرن - في المقام الأول حول الأحداث التاريخية الكبرى، كما تحدثت التراجيديا - الجنس الأدبي الهام الآخر - في الغالب الأعم عن اللحظات الحاسمة في التاريخ الروسي. من جانب آخر أصبح الشعر الآن بعيد عام ١٧٣٠ (العام الذي بدأت فيه ساتيرات كانتمير تُتداول بشكل واسع) الشكل الفني الرائد الآن، على العكس مما كان عليه الحال في معظم مرحلة الأدب الروسي القديم. ففي أذهان معظم القراء يُعتبر العمل المكتوب شعراً أدباً بحق، في حين قد يحصل خلط بين العمل الأدبي المكتوب نثراً وبين العمل الوثائقي. وهكذا يمكن أن يُنظر إلى طغيان الشكل الشعري للأعمال الأدبية عدة عقود بعيد عام ١٧٣٠ كتوكيد ضمني أن لروسيا الآن أدباً حديثاً بحق.

بعد رفض متعاظم لميراث روسيا القروسطي رجع مبدعو الأدب الروسي في القرن الثامن عشر إلى النماذج الكلاسيكية وأنتجوا أدباً على غرارها وعلى هدي مبادئها. لكن لم تمثل هذه المقاربة الجديدة قطيعة جذرية فورية مع المبادئ الأدبية السائدة إلى وقت قريب. فالكلاسيكية الجديدة neoclassicism في الأدب تعاملت مع ما هو عام مشترك عند كل الشعوب في كل الأمكنة وكل الأزمنة. وعلى هذا النحو كان ثمة عنصر عالمي مكوّن في الكلاسيكية الجديدة تساوق جيداً مع المنظور العالمي، أو قل الكوني، للثقافة المسيحية التي سبقتها: لم تعد القومية العنصر الأساس في الاستشراف الثقافي الروسي. إضافة إلى أن الأدب في مرحلة الكلاسيكية الجديدة قد طرح مسائل أخلاقية واجتماعية وقضايا تخص المجتمع بالإجمال وكانت من مشاغل واهتمامات الدولة. لم يرَ الكاتب من المناسب التحدث عن نفسه أو عن تجاربه الشخصية: صار نظره مركّزاً على القضايا الكبرى. وفي الحقيقة كان عديد من كتاب القرن الثامن عشر من ذوي الشخصيات المتميزة بذكائها وتحصيلها، لكنهم لم يتحدثوا أو يعبروا عن أنفسهم مباشرة في كتاباتهم. أو كي نكون دقيقين، لم يمحوا ذواتهم كسابقيهم من كتاب القرون الوسطى، لكنهم

كانوا أيضاً بعيدين جداً عن أخلافهم من القرن التاسع عشر الذين مالوا للتركيز والتمحور حول مشاعرهم وآرائهم. بالتالي حاول الأدب في القرن الثامن عشر أن يكون مرشداً جدياً للمجتمع ككل في المسائل الهامة.

ثمة تماثل أدبي آخر يمكن استبانته بين الأدب القديم وأدب القرن الثامن عشر يتجلى في الصلة الوثيقة بين الأدب وقضايا الدولة، وكذلك بين الكتّاب والدولة. فكان معظم كتاب القرن الثامن عشر المرموقين موظفين أو مسؤولين حكوميين: كان كانتمير دبلوماسياً بارزاً، وترديكوفسكي، وإن كان أقل نجاحاً في تدبّر وظيفة حكومية، فقد حصل على الكثير من أسباب عيشه من الدولة. كذلك لومونوسوف الذي عرض في قصائده العديدة في المناسبات الرسمية، مثل حفلات التتويج، آراءَه حول المجتمع الروسي؛ وفونفيزين أيضاً كان موظفاً حكومياً قريباً من الرجل المسؤول عن السياسة الخارجية الروسية في سبعينيات القرن الثامن عشر. ديرجافين أيضاً كان من نصحاء القيصرة كاترين، كما كانت عند هذه الأخيرة طموحات أدبية. الأمثلة كثيرة وكلها تبين أنه حتى في القرن الثامن عشر لم يكن ثمة من وجود تقريباً لأدباء محترفين. علاوة على ذلك حصل معظم الكتاب على أسباب معيشتهم من الدولة (وليس من الكنيسة الآن)، لذا ينزعون إلى الشعور بمسؤولية معتبرة تجاه سياساتها.

واءم الكتاب الروس، في محاولتهم لخلق أسس أدب حديث بعد عام ١٧٣٠، بين نظريات الكلاسيكية الجديدة الأوروبية الغربية والظروف الروسية. وضع ترديكوفسكي وسوماروكوف أطراً لنظام أجناس أدبية معقد كان مختلفاً عن السابق وصاغا قواعد كان الكاتب الجاد مضطراً عملياً لاتباعها. فطوّر ترديكوفسكي ولومونوسوف نظاماً جديداً للكتابة الشعرية، مستبدلين الصورة الكلاسيكية للمقاطع اللفظية المحتوية على حركات طويلة أو قصيرة بمقاطع محتوية على حركات منبورة أو غير منبورة [النبرة على أحد مقاطع الكلمة إحدى سمات اللغة الروسية] رافضين مخطط الكتابة الشعرية التي تعتمد على مراعاة نفس عدد المقاطع في السطر. وأكمل هذه المهمة كانتمير عملياً على أساس النماذج البولندية والتي دافع عنها في نظرية خاصة قبل وفاته. كما أنشأ لومونوسوف شكلاً من نظام كلاسيكي بثلاثة أساليب (رفيع، وسط، منخفض) في اللغة الأدبية الروسية ووضع له بنية نظرية عظيمة الأهمية. وكان كل الكتاب في

العقود التالية لعام ١٧٣٠ مهتمين بمسألة إنشاء لغة أدبية روسية حديثة واضعين أسساً أولية أوصلها إلى مرحلة الاكتمال بوشكين ومن أتى بعده مباشرة في مطالع القرن التاسع عشر.

خلال القرن الثامن عشر ازداد عد الكتاب وشرعت بالبروز ملامح مجتمع أدبي. في العقود الأولى التالية لعام ١٧٣٠ كان عدد الكتاب قليلاً، وكان ثمة تناحرات كثيرة بين أشهرهم – ترديكوفسكي، لومونوسوف وسوما روكوف – لكنها تناحرات من نوع المنافسة المحفزة. في عام ١٧٥٥ بدأت المجلات الأدبية بالظهور ومعها التجمعات الأدبية غير الرسمية، حتى أنه كان بالإمكان أن يدعم كاتب زميلاً آخر أو أن يقدّم النصح له. لاحقاً بدا أن ديرجافين بوجه خاص أحس بأهمية وجود شكل من تجمع أدبي، وجمع حوله كتاباً مثل كانتمير ولفوف. وهكذا استجمع الأدب زخماً وأصبح الظرف ملائماً لأن يكون عام ١٧٩٠ (العام الذي نختتم به هذا الفصل وتبدأ به مرحلة جديدة في تاريخ الأدب الروسي) موعد ظهور كتاب سياسي لرجل عمل في الحكومة صاغ شكلاً أدبياً نيو كلاسيكياً انتقائي الطابع ممزوجاً بنزعة عاطفية Sentimentalism ستحتل لاحقاً مكان الصدارة والتي من خلالها أو بموجبها سيعتبر الكاتب نفسه في موقع المعارض للدولة: إنه الكاتب راديشيف في عمله «رحلة من سان بطرسبورغ إلى موسكو». صدور هذا الكتاب أسس أيضاً لسابقة محزنة بالنسبة للأدب الروسي الحديث: إدانة كاتب وسجنه بسبب نقد سياسي ضمني أو صريح معبر عنه في شكل أدبي. لكن ذلك أظهر على الأقل أن الحكام الروس صاروا يعتبرون الأدب مشروعاً جدياً.

في عام ١٧٣٠، في كلا العاصمتين، ولا سيما في موسكو، حيث كرسي العرش وأفواج الحراسة القيصرية (في ذلك الحين كان قسم كبير من الطبقة العليا الحاكمة قد تأورب) استمر تداول نُسخ الساتير الشعري المكتوب بخط اليد من تأليف أنتيوخ كانتمير الذي ظهر لأول مرة في عام ١٧٢٩. وفي عام ١٧٣٠ صدرت في سان بطرسبورغ رواية بول تالمان ذات الطابع الرمزي «رحلة إلى جزيرة الحب» (Ezda na ostvov lyubvi) بترجمة فاسيلي ترديكوفسكي العائد للتو من باريس. وهكذا دخل إلى الأدب الروسي موضوعان جديدان لم يكونا معروفين قبلاً: الضحك والحب. ولكي نكون دقيقين أكثر، فقد أنشأ الفلكلور

الروسي سابقاً أغاني الحب الوجدانية وأجناس هزلية متنوعة، لكن كل ذلك تواجد فقط على مستوى الحياة اليومية والتسلية العادية ولم يبلغ مستوى أجناس أدبية، مثل تواريخ الأحداث وسير حياة القديسين والمقالات الجدالية التي تطورت سريعاً بوجه خاص في القرن السابع عشر بسبب الانشقاق الحاصل داخل الكنيسة الأرثونكسية الروسية والذي أدى إلى عزل كثيرين من أعضاء الإكليروس والناس العاديين الذين أُطلق عليهم مصطلح «المؤمنين القدامى».

لم يكن ممكناً ظهور أدب جديد من طراز أوروبي في روسيا إلا بعد إحداث سلسلة من الإصلاحات السياسية والإدارية وصدور تشريعات جديدة في مجالي الثقافة والتعليم في الربع الأول من القرن الثامن عشر بمبادرة من الإمبراطور بطرس الأول. كانت إصلاحات بطرس في المقام الأول من النوع الذي فرضته مقتضيات السياسة. فمن أجل خلق دولة مكافئة تكنولوجياً لأقوى الدول في أوروبا احتاج بطرس إلى صناعة وإلى متخصصين وخبراء مدربين؛ ومن أجل تكوين هؤلاء الأخيرين أمر بإقامة المؤسسات التعليمية الكفيلة بذلك. جرى الاضطلاع بكل هذه المهام في سياق حروب مستمرة وسمت حياة البلاد بالكامل بطابعها. بسبب ذلك لم يكن بطرس معنياً كثيراً بتطوير الإنسانيات، أو خلق أدب فني من طراز أوروبي.

كانت الثقافة التي تطلبها وأرادها بطرس بوصفه زعيماً سياسياً ثقافة معلمنة ومتحررة من سلطة الكنيسة الأرثوذكسية. وبإخضاعه الكنيسة للدولة وتجريدها من دور المرشد الأيديولوجي للأمة يكون هذا القيصر قد خطا خطوة عظيمة في سبيل غرس قيم الفكر السياسي الأوروبي في الوعي الاجتماعي للطبقة الحاكمة والأرستقراطية، وفي هذا السياق اعتمد فكرة الحكم المطلق التنويري كأداة فعالة للتقدم الثقافي والاجتماعي.

منذ خطواتهما الأولى على طريق الأدب - أو بشكل أكثر دقة مع ظهور أوائل أعمالهم الأدبية الرصينة - لم يعتمد كانتمير ولا تريديكوفسكي على أي نوع من التقاليد الأدبية الروسية. مع هذين الكاتبين شكّل الوعي الأدبي الروسي قناعة بأن أدباً جديداً من طراز أوروبي لا يمكنه أن يحصل

على أي نفع من التجربة الأدبية الروسية الممتدة من القرن الحادي عشر وحتى السابع عشر. عبّر ألكسندر سوماروكوف، أحد أهم الكتاب الروس في تلك المرحلة وأغزرهم إنتاجاً، عن ذلك لاحقاً في «مديح الإمبراطور بطرس الأكبر» (Slovo pokhvalnoe o gosudare Petre Velikom) قائلاً:

قبل عهد بطرس الأكبر لم تتنور روسيا بأي مفهوم
واضح لطبيعة الأشياء، بأية معرفة نافعة،
أو بأي مبدأ أصيل: كان عقلنا غارقاً في
ظلمة الجهل، وشرارات فكرنا سرعان ما تنطفئ
لأنها تفتقر إلى قوة لتتحول إلى لهب [...] لكن
عندما صار بطرس إنساناً أشرقت الشمس وتبدّد ظلام
الجهل.

كان أنتيوخ كانتمير (١٧٠٨-١٧٤٤) ابن الأمير دميتري كانتمير، الحاكم المولدافي الذي تحوّل إلى جانب بطرس أثناء الحرب الروسية - التركية في عام ١٧١١. لم يكن دميتري رجل دولة فقط، بل وكاتباً أيضاً، مؤلف أعمال ساتيرية وأيضاً كتاب «تاريخ الإمبراطورية العثمانية» الذي تُرجم لاحقاً إلى لغات أوروبية رئيسة. وبما أنّ أنتيوخ كان الألمع بين أبناء دميتري الأربعة، فقد حرص أبوه على الاهتمام بتعليمه. كانت اللغتان الإيطالية واليونانية الحديثة متداولتين في البيت وتعلّم أنتيوخ الروسية والسلافونية الكنسية على يد الشاعر والمترجم إيفان إيلينسكي. وفي سان بطرسبورغ تابع أنتيوخ محاضرات الأكاديمي فريدريتش غروس حول «الفلسفة الطبيعية» الديكارتية. والأرجح أن غروس هو من حفز اهتمامه بالثقافة الفرنسية التي لم تكن حتى ذلك الحين قد تغلغلت في الذهن الروسي. جذبت اهتمام كانتمير حيوية الشعر الفرنسي وأساليبه من خلال ترجمته مقطوعات نيكولاس بوالو الساتيرية بين عامي ١٧٢٦ و١٧٢٧. وبما أنه كتب شعراً مقطعياً (كان واحداً من أواخر من فعل ذلك من الكتاب الروس) فقد جاءت الترجمة في أسطر موازية للأصل من حيث العدد.

جذبت مقطوعات بوالو كانتمير في المقام الأول لأنها احتوت على عناصر غير متوفرة في التقليد الشعري الروسي لمدرسة سيميون بولوتسكي التي عرفها جيداً. فهي مقطوعات أدبية فنية خالصة، وتؤسس لأدب قومي جيد أصيل وتعارض الأدب غير الجيد وغير الأصيل. وفي أشعاره جمع بوالو في شكل أدبي نماذج المجتمع المعاصر مع مناقشات وحجج أدبية داعمة لمبادئه الأدبية التي دافع عنها.

بموازاة ذلك تأثر كانتمير في تطوره الفكري بـــ جان دي لابروير كاتب النثر الساتيري وبمجلات جستوس فان إيفين الفرنسية الصادرة في هولندا. تعلم من هذين الكاتبين الغربيين كيفية تحويل الساتير بشخوصه المرسومة بشكل منطقي إلى أداة كفاحٍ سياسي.

ظهر ساتير كانتمير الأول مخطوطاً في عام ١٧٢٩، في وقت كان الجدال بين مؤيدي ومعارضي إصلاحات بطرس قد أضحى حامياً. وفي عام ١٧٣٠ شارك في محاولات لكتساب نفوذ لدى الإمبراطورة آنّا. فهو من كتب العريضة الأولى في التاريخ الروسي من أجل وضع دستور نخبوي يتأسس بموجبه برلمان من الطبقة الأرستقراطية، من شأنه الحد من سلطة القيصر. رفضت آنّا، بدعم من النبلاء، محاولات الطبقة الأرستقراطية الحصول على أية سلطة ورفضت عريضة كانتمير أيضاً. عادت إلى النظام االتقليدي، نظام السلطة الأوتوقراطية المطلقة. أزيح كانتمير من مركز الحياة السياسية وأرسل سفيراً إلى لندن في أواخر عام ١٧٣١. وبحلول هذا الوقت كان قد كتب خمسة أعمال.

القضية الأولى التي ناضل مؤسس الأدب الروسي الحديث من أجلها كانت تحديد الاتجاه أو الهدف الأدبي. وانطلاقاً من طموحه لجعل الشعر الروسي قوة فعالة مشاركة في الجهد الهادف لتنوير الانتلجنتسيا الروسية بروحية أفكار عهد بطرس اعتمد كانتمير على الساتير الشعري - جزئياً بنماذجه الكلاسيكية لـــ جوفنيل وهوراس، لكن أساساً على طريقة بوالو الذي جدَّد هذا الجنس تالياً - كجنس مناسب أكثر لتحقيق أغراضه. وهكذا جمع كانتمير، مقتفياً أثر بوالو، بين المشاركة في الجدال الأيديولوجي المطروح

وبين رسم معالم الطرق الروسية. على هذا النحو عكس كانتمير في ساتيره الشعري الواقع الروسي القائم الذي أصبح موضوع تصويره الواعي.

واجه كانتمير، مثل ترديكوفسكي الذي انطلق في وقت واحد معه، وككتاب آخرين أتوا بعده مثل لومونوسوف، الحاجة إلى الدفاع عن أنفسهم على النطاق الأدبي ترسيخاً لمكانتهم في البيئة الأدبية على صعيد الثقافة الروسية وعلى مسرح الثقافة الأوروبية.

عندما خاطب كانتمير قراءَه في شكل ساتيري لكتشف، على الرغم من أنه كان مقروءاً بشغف، أن نصوصه الشعرية بذاتها صعبة الفهم. لذا شعر أنه مضطرٌ لتزويد قرائه ببعض التعليقات النثرية والضافية أحياناً. خاطبهم مباشرة لشرح ما اعتبره أكثر تعقيداً بالنسبة إليهم: الشكل الأدبي المختار للتعبير عن آرائه والأساليب الفنية المعتمدة المتصلة بهذا الشكل. ومن أجل إيضاح هذه الأساليب أجرى كانتمير، في كثير من الهوامش الملحقة بمتون نصوصه، حوارات نشطة مع شخصياته.

في ساتيره الأول يسخر «الرجل الحسود» من العلوم ويشجبها:

نحن عشنا – يقول هو – دون أن نعرف اللاتينية
بأفضل مما نحن عليه الآن، وإن كنا جهلاء.
جنينا في جهلنا محصولاً أفضل
وبعد أن اتخذنا لساناً جديداً انخفض محصولنا.

يضيف كانتمير الملاحظة التالية إلى هذه الأسطر:

«ونحن جهلاء جنينا محصولاً أفضل». يسمع المرء مثل هذه الأشياء من أناس كثيرين غالباً، أي أننا بعد أن بدأنا التعرف على لغات وعادات أجنبية صرنا نعاني المجاعة، أي كما لو أن هذه المجاعة نجمت عن ذلك. لكن الناس لا يريدون رؤية الحقيقة، وهي أن كل ذلك ناجم عن إهمال زراعاتنا وعن الطقس السيئ، علامات عدم رضا الله عنا بسبب آثامنا بحقه وأذانا لجيراننا، وهذه أشياء لا حاجة بنا لاستقراضها من أمم أخرى لأن عندنا الكثير منها.

يوضح الكاتب في هذه الملاحظة لقراء الساتير أنه لا يفكر بذات الطريقة التي تفكر بها الشخصية في العمل الأدبي، أنه لا يتفق معها في الرأي وأن آراء هذه الشخصية مخالفة تماماً لقناعاته وأفكاره.

بهذه الطريقة فهم القراء بنية الساتير الشعري، الجنس الشعري الجديد في الأدب الروسي، وأيضاً المبدأ الأساسي للأدب الجديد الذي لا يقوم على التعليميّة والوعظ، بل على دعوة القارئ لاختيار ما يراه معقولاً وصحيحاً في غمار صراع وجهات نظر عديدة متنوعة.

تكمن جدّة مقاربة كانتمير الساتيرية في كشف أو فضح الشخصيات السلبية لذاتها. فيستطيع القارئ، من خلال كلام الجهلاء والمنافقين والتافهين أن يميز صور الأبطال السلبيين ويتبين الناس الشرفاء الداعمين للعلم والتنوير. وباسم الأخلاق الإنسانية الشاملة يسخر كانتمير من كل شيء لا يصمد أمام نقد العقل والإحساس السليم.

لكن إذا كانت شخصيات كانتمير السلبية تضم في ذاتها عناصر وقسمات موجودة فعلاً في المجتمع المعاصر إلى حد يمكننا معه أحياناً الاستدلال على نماذج حقيقية لها في الواقع، فإن شخصياته الإيجابية مبنية كنقيضة للأخرى السلبية، وهكذا تبرز كتخطيطات مثالية بدون مضمون حياتي حقيقي لها. هذا لا يعني أن المثل الأعلى بذاته لكانتمير ككاتب هو بالكامل من ابتكارات الخيال. على العكس يجد هذا المثل الأعلى أساساً له في اقتناع عميق من قبله بالأفضلية المطلقة لوجهة النظر الجديدة إزاء العالم المتكونة خلال عهد بطرس بالمقارنة مع وجهة النظر الأخرى التقليدية الدينية القديمة.

في لندن حيث عاش ست سنوات، ومن ثم في باريس حين عين سفيراً لبلاده في عام ١٧٣٨ استمر كانتمير في الكتابة مفتقداً أي معايشة أو صلة مباشرة مع بيئة أدبية. جعل هذا الواقع الأشياء صعبة عليه. لكنه عوّض هذا النقص بالقدر الذي كان متاحاً من خلال اتخاذ معارف جدداً. في لندن لم يُقم علاقات مع الإنكليز بشكل خاص، بل مع أدباء ودبلوماسيين إيطاليين ممثلين للدويلات الإيطالية الشمالية التي تبنت إصلاحات تنويرية الطابع في ثلاثينيات القرن الثامن عشر (بارما، لوقا وغيرهما).

في باريس كان كانتمير على صلة بمونتسكيو وترجم من أعماله «رسائل فارسية» لم تصلنا، كما تعرّف إلى آخرين حوله، وأصبح شخصية معروفة في الصالونات الأدبية. في هذه السنوات أعاد كانتمير النظر في أعماله الخمسة الأولى مخططاً على ما يبدو لطباعتها في روسيا. كتب هنا أيضاً ساتيرات جديدة أعلن وأوضح فيها وجهة نظره التنويرية، علماً أنه لا صلة مميزة لها بالوضع في روسيا.

مات كانتمير قبل أن تصدر أعماله مطبوعة، وبهذا المعنى أرسى الكاتب الروسي الأول تقليداً روسياً. ظهرت أعماله بداية في ترجمة فرنسية عام ١٧٤٩، ومن ثم في طبعة ألمانية عام ١٧٥٢، وبعدئذٍ فقط طُبعت في روسيا في عام ١٧٦٢.

وجدت انطباعات أعوام ١٧٢٧-١٧٣٠ الأدبية مكاناً لها في مشروع ترديكوفسكي الأدبي الأساسي المطبق في الخارج من خلال ترجمته كتاب تالمنت. فلم يكن قد حُسم بعد الخلاف في الأدب الفرنسي حول أفضليات كتابة الشعر نثراً أم نظماً، وترديكوفسكي لم يناصر حقيقة أي جانب في هذا النزاع، إذ اختار ترجمة عمل مكتوب بشكل منظوم ومنثور، أي أنه اختبر ردود فعل قرائه بشأن كلا الحلين الممكنين أو المحتملين للنقاش.

في باريس يجب أن يكون ترديكوفسكي (١٧٠٣-١٧٦٨) قد تأثر بالنقاشات الجارية حول الرواية أكثر من تأثره بمسألة الخلاف حول الشعر منظوماً أم منثوراً. لكن في روسيا لم يكن ثمة وجود للرواية كظاهرة ثقافية، كجزء مكون لبيئة ثقافية تخص كل مستويات السكان. ولم تكتسب مثل هذا الحضور والشعبية إلا في القرن التاسع عشر.

سمّى علماء الأدب الفرنسيون السنوات التي قضاها ترديكوفسكي في باريس «عصراً ذهبياً» للرواية الفرنسية. فبين عامي ١٧٢٥ و١٧٣٠ صدرت إحدى وخمسون رواية، وخلال السنوات الخمس التالية ١٢٩. وهكذا أصبحت الرواية الجنس الأوسع حضوراً وشهرة، وحلّت بذلك محل التراجيديا والكوميديا.

تحدثت الرواية الفرنسية في أواخر عشرينيات القرن الثامن عشر عن الحب كموضوع مستقل بذاته، كمسألة رئيسة تفوق في أهميتها أي شيء آخر متصل بالوجود الإنساني. قوضت الروايات المنظومة العامة الرسمية للأخلاق واعتُبرت خطراً على الدين.

تنطوي رواية تالمان في الترجمة التي قدّمها ترديكوفسكي إلى جمهور القراء الروس على مفهومين للحب. رواية تالمان رمزية في مغزاها ونصها المنثور يروي مغامرات رومانتيكية وحظوظاً عاثرة تفضي إلى اتخاذ قرار بالابتعاد مؤقتاً عن الحب والالتفات إلى المجد امتثالاً لنصيحة العقل. لكن ترجمة ترديكوفسكي تحتوي على نظم ونثر، وفي نظمه يغيّر في بنية المقطوعات ويستخدم أسطراً متنوعة الطول، لكن يتجلى التغيير الأساسي لديه في معالجة الحب والعلاقات الرومانتيكية. يعدّل في وصف تالمان للعلاقات الغرامية، يغيّر التعابير التجريدية والمواربة في النص الأصلي ويستبدلها بصور ومواقف إيروتيكية.

أجرى ترديكوفسكي مثل هذه التعديلات الجدية في نص تالمان المنظوم لأنه كان مأخوذاً بالمدرسة الفرنسية التي يمثلها الشعراء الليبراليون أصحاب التفكير الحر الذين حتى ذلك الحين لم يُسمحْ بطباعة أعمالهم، إنما كان يجري تداولها مخطوطة (لم تبدأ بالظهور مطبوعة إلا بعد موت لويس الرابع عشر)، جعل هذا النمط من فلسفة الحب ترديكوفسكي أشهر شاعر وكاتب أغاني في المجتمع الروسي في ثلاثينيات القرن الثامن عشر.

في عام ١٧٣٢ أصبح ترديكوفسكي مترجماً رسمياً في أكاديمية العلوم في سان بطرسبورغ. وفّر له هذا المنصب فرص التأثير في الحياة الأدبية، لكنه كان مطالباً، في الوقت ذاته، بالعمل وفقاً لمطالب العرش الذي اعتبر أكاديميي الإنسانيات كمقدمين للقصائد الغنائية والمديحية في المناسبات الرسمية، كمخططين لعروض الزينة والإضاءة والألعاب النارية وكمترجمين لنصوص مُعدّة للتمثيل المسرحي من قبل الفرق الأجنبية الزائرة.

صار موقع ترديكوفسكي الشاعر - موظف أكاديمي الآن - أكثر صعوبة، لأن الإمبراطورة الجديدة آنّا ابنة أخ بطرس الأول قد تكونت أذواقها ونظراتها في ميتاو Mittau عاصمة دوقية كورلاند - الدويلة التابعة لروسيا التي كان يحكمها في البداية زوجها ومن ثم حكمتها هي لاحقاً. تجلت عواطف آنّا والرجل المفضل لديها سائس الخيل إرنست جوان بيرون الذي منحته لقب دوق، في المعاملة التفضيلية من قبل العرش لشعراء الأكاديمية الذين يكتبون بالألمانية. انطلاقاً من ذلك استُدعي غوتلوب فرديريتش ويلهيلم يونكر (١٧٠٣-١٧٤٦) مكرّماً من قبل العرش إلى أكاديمية سان بطرسبورغ في عام ١٧٣١، ومنح في عام ١٧٣٤ مرتبة بروفيسور في الشعر وأصبح رئيساً لترديكوفسكي. قدّم يونكر وياكوف فون شتيلن الذي خلفه في عام ١٧٣٥ قصائد مديح وأشعاراً أخرى خاصة بمناسبات رسمية صدرت مطبوعة بأصل ألماني وبترجمة روسية. وكانت تلك الطريقة التي طُبعت بها قصيدة ترديكوفسكي «قصيدة مهيبة بمناسبة استسلام مدينة غدانسك» (Oda torzhestvennaya o sdache goroda Gdanska) في عام ١٧٣٤ وترجمتها إلى الألمانية من قبل يونكر.

على هذا النحو أصبح ترديكوفسكي بحلول عام ١٧٣٤ ملماً بالنظم الشعري الألماني (بعد أن بدأ بترجمة قصائد الشعراء الألمان المعتمدين من قبل العرش)، إضافة للنظم الشعري اللاتيني والفرنسي، كما ترجم عن الأصل كوميديات من الشعر الإيطالي، إضافة أيضاً إلى قصيدة «دموع الولد المبذّر» التي كتبها على الوزن الترويشي الشاعر الكرواتي إيفان غوندوليك. وصار لاحقاً معروفاً ككاتب أغنيات شعبية روسية. بعد مقارنة أنظمة الكتابة الشعرية المختلفة هذه التي خبرها توصّل إلى خلاصة تقول بأن النظم الشعري الروسي يجب أن يرتّب وفقاً وانطلاقاً من الطبيعة الخاصة للغة الروسية، وأنه من الضرورة بمكان الآن إجراء إصلاح بخصوص طريقة الكتابة الشعرية.

في ١٤ أيار/مايو ١٧٣٥ ألقى ترديكوفسكي كلمة في اجتماع هيئة أكاديمية العلوم قدم فيها اقتراحاً في إطار «إصلاحات بطرس» حول الأدب المعاصر ألحّ فيها، على صعيد المشاريع العديدة المطروحة، على مشروع سماه «علم كتابة الشعر».

رغب ترديكوفسكي أن يتكرر على صعيد الأدب ذلك القطع مع التراث القديم السابق لعهد بطرس الذي رأى مناصرو التنوير الروسي أن بطرس سائر به على مستوى الدولة. في هذا الحين أصبح الناس مقتنعين أنه يجب التخلي عن النظام المقطعي القائم في الشعر البولندي واعتماد نظام شعري وطني فعلاً وأقرب إلى طبيعة اللغة الروسية. لكن وكي نكون أكثر دقة هنا، تجدر الإشارة إلى أن الشعر المقطعي الروسي – نظراً لاستفادته من تجربة لغة أخرى، الأمر الذي لم يحصل للشعر المقطعي البولندي – قد أصبح روسياً فعلاً وليس بولندياً أو محتذياً نموذجه. لكن مؤيدي التنوير الروسي رأوا أنه كي تنجح حملتهم من أجل شعر جديد لا بد من إعلان أن الشعر المقطعي «أجنبي» الهوية، وحتى ليس شعراً. وأنشأ ترديكوفسكي نظرته على هذا الأساس في بحثه «منهج جديد ومختصر في نظم الأشعار الروسية» (Novy i kratky sposob k slozheniyu rossiyskikh stikhov).

إلى جانب «قصيدة حول استسلام مدينة غدانسك» الصادرة قبل عام مع ملحق بعنوان «بحث في القصيدة» (Rassuzhdene ob ode) قدّم ترديكوفسكي في «منهج جديد ومختصر...» عرضاً متكاملاً لنظام أجناس شعرية مع نموذج له.. ولأول مرة في تاريخ الشعر الروسي يطرح مبدأ موحد متكامل لبناء هرم أجناس شعرية يتجاوب أو ينسجم كل منها مع الفكرة العامة للشعر الجديد. علاوة على ذلك أرفق ترديكوفسكي نظامه هذا بأمثله ونماذج من الشعر الفرنسي بقصد المقارنة والإيضاح. رأى، كرجل متنور وعقلاني، أنه يجب أن يُعبّر شعر أي أُمة عن الحقائق العظيمة للعلم الجديد الملزمة لجميع البلدان المتنورة، وأن الشعر الروسي قادر تماماً على الاضطلاع بهذه المهمة التاريخية إن فهم واستوعب «القواعد» وتبنى نظام الكتابة الشعرية الجديد الأكثر ملاءمة لطبيعته وبالتالي الأكثر «صحة».

لم يكن كتاب ترديكوفسكي مجرد بحث علمي في علم الشعر، بل كان في الجوهر عرضاً لعلم جمال جديد، برنامجاً للكلاسيكية الروسية لنصف قرنٍ آت. ولم تُضف المحاولات اللاحقة لتطوير هذا البرنامج شيئاً جوهرياً إلى أفكار ترديكوفسكي. مفهوم عمومية وشمولية الأفكار التي هي واحدة عند كل الأمم والشعوب والاقتناع بأن الكمال الشعري ممكن للتحقق اقتداءً بالنماذج المقرّة المعترف بها – الكلاسيكية والحديثة، وأن هذا الاقتداء والتقليد لا يمكن أن يكون ناجحاً إلا إذا تمت مراعاة قواعد كل جنس شعري بدقة وصرامة – تلكم هي الأفكار الأساسية لعلم الجمال الجديد الذي يكمن في أساسه مبدأ أو مفهوم الطبيعة الإنسانية كنتاج جيد ومعقول لتنشئة عقلانية تتشكل من اتحاد قوتي العلم والفن.

ولأنّ ترديكوفسكي لم يجد راعياً أو حامياً له ذا شأن في أوساط العرش القيصري أصبح موقعه في أواخر ثلاثينيات القرن صعباً، لا بل غير محتمل. وفي مطلع الأربعينيات عُزل من قبل الوزير أرتيمي فولينسكي، لكنه أحس برضا معنوي وتعويض عن أذى لحق به عندما أُعدم الوزير فولينسكي بعد سنة من ذلك. في الأربعينيات هجر ترديكوفسكي الشعر ليشغل نفسه بالقضايا الأسلوبية وقواعد اللغة الروسية. وفي الخمسينيات اطمأنّ إلى أن العديد من مشاريعه الأدبية قد أثمرت.

إضافة إلى ترجمته النثرية في عام ١٧٥١ رواية جون باركلي (١٥٨٢ – ١٦٢١) «أرجينيس» (١٦٢١)، التي هي بمثابة دفاع عن السلطة الملكية القوية المتنورة، ترجم ترديكوفسكي شعراً في مطلع الخمسينيات أيضاً «المزامير» و«فيوبتيا» Feoptia وأطروحة فينيلون الشعرية الشهيرة «إثبات وجود الله» (Demonstration de l'existence de Dieu, 1713). لم تتم طباعة أي من هذه الأعمال الشعرية الآنفة الذكر في حياة ترديكوفسكي ولا بعد فترة طويلة من وفاته: نُشرت «فيوبتيا» في عام ١٩٦٣، ومؤخراً صدرت «المزامير» جزئياً فقط.

في عام ١٧٣٠ رفض ترديكوفسكي، مثل كانتمير، استخدام ما اعتبره لغة سلافية كنسية ميتة كُتبت بها كل الأعمال في عهد الدولة الموسكوفية

وحتى مرحلة إصلاحات بطرس، لكنه بدأ في الخمسينيات ينظم شعراً عتيق الطراز سلافي الطابع بلغة وتراكيب معقدة. كان آخر وربما أشهر عمل شعري له هو ترجمة رواية فينيلون «مغامرات تيليماك» (١٦٩٩) شعراً والتي اعتُبرت رمزاً للمغالاة في الحذلقة الفنية. فيما بعد نظرت إليها أجيال من الأدباء – مثل راديشيف، غنديتش وبوشكين أيضاً – بشكل مختلف: أعجبوا بابتكارات ترديكوفسكي في استخدام الوزن الترويشي [وزن مؤلف من مقطع لفظي طويل يتبعه آخر قصير] في شعره هنا محاكاة للوزن الشعري سداسي التفاعيل hexameter اليوناني معتبراً ذلك بمثابة إسهام في تطوير الشعر الروسي.

درس ميخائيل لومونوسوف (١٧١١-١٧٦٥) في «الأكاديمية السلافية اليونانية – اللاتينية» في موسكو بعد بضع سنوات من قبول ترديكوفسكي عضواً فيها، ثم ابتُعث إلى ألمانيا لدراسة هندسة المناجم. بعد قضاء خمس سنوات في ألمانيا عاد إلى روسيا في عام ١٧٤١، وسريعاً أحرز شهرة كشاعر.

نجم عن تجربة العقد الأول بخصوص الجدال حول هوية الشعر الروسي (إذا اعتبرنا عام ١٧٢٩ – عام ظهور أول ساتير لكانتمير – بداية إثارة القضية) حلٌ غير مرض لمسألة الأسلوب الشعري ككل. فالاعتماد الكلي على التقليد السلافي الكنسي الجامد يعني أن يصبح الشعراء الروس مجرد مقلدين لمدرسة سيميون بولوتسكي. لكن الاستخدام الحصري للغة العامية من شأنه أن يغرق الشعر الروسي وأفكاره في بحر من المفردات والعبارات المتداولة غير المضبوطة والمختلفة نطقاً ومعنى تبعاً للهوية الاجتماعية والإقليمية.

الآن يحتاج الأدب القومي لغة أدبية علمة موحدة ذات قواعد. وضع لومونوسوف أساس برنامجه، لكن ليس انطلاقاً من القطيعة مع الماضي كما اقترح كانتمير وترديكوفسكي في الثلاثينيات، بل على أساس استيعاب الشعر كل ما هو شعري وفني أصيل مما وفره الأدب الروسي فيما بين القرنين الحادي عشر والسابع عشر.

كتب لومونوسوف في «رسالة في قواعد الكتابة الشعرية الروسية» (Pismo o pravilakh rossiyskogo stikhotvorstva) في عام ١٧٣٩ ما يلي: «يجب أن يُكتب الشعر الروسي بما يتفق والهوية الطبيعية للغتنا». عنى هذا المبدأ التأسيسي أن يعتمد النظم الشعري الروسي على نظام النبرة [تشديد نطق أحد مقاطع الكلمة] «بما يتفق والنطق الطبيعي للكلام».

كَمَنَ جوهر إصلاح ترديكوفسكي - كما أشار إلى ذلك بنباهة بوريس توماشيفسكي - في إدخال التعاقب الفعلي للمقاطع اللفظية المنبورة وغير المنبورة أو الإيقاعات الأصيلة للغة في أوزان الشعر، وهذا هو الأمر الذي أهمله أو رفضه كلياً الشعراء المقطعيون. لكن ترديكوفسكي كان متردداً في تعميم فهمه لطبيعة الشعر إلى كل أصنافه أو فئاته. أما لومونوسوف الذي عرف الألمانية جيداً واستوعب تجربة الشعر الألماني المحتفظ بالنبرة المقطعية، فقد أعلن بجرأة المحافظة على الإيقاعات الأصلية للغة الروسية في كل الأوزان الشعرية. ودعم تصحيحه النظري لحل هذه المسألة بتقديم إبداعات شعرية (odes بوجه خاص) في أربعينيات القرن جاءت في جودتها وأصالتها برهاناً على سلامة منهجه.

لم تتطور القصيدة الغنائية (ode) بتنوع، أو تصبح جنساً شعرياً هاماً في أي أدب أوروبي بشكل يتيح تنافس مبدعي الأدب الروسي وأعمالهم مع سواهم على هذا الصعيد. كُتب هذا النوع من القصائد عادة لأجل بعض المناسبات الرسمية (عيد ميلاد، ذكرى تتويج القيصر) وقُدم باسم أكاديمية العلوم. وهذا ما يفسر طابع المديح الإلزامي الغالب فيها لمن هو في موقع السلطة في لحظتها. ولاحقاً دعا مثل هذا التمجيد لأصحاب الشأن بعضهم إلى اتهام لومونوسوف بالتملق والتمجيد غير المسوغ لإليزافيتا الجاهلة، التافهة التي خلال عهدها الممتد بين عامي ١٧٤١ و١٧٦١ دبّج لومونوسوف معظم أعماله الشعرية.

لم يدرك هؤلاء الذين لاموا الشاعر على «مديحه غير المبرّر» للقيصر - ومن بينهم راديشيف - أن شعره في مثل هذه المناسبة إنما يرتدي طابع طقس

تقليدي ولا يتصل كثيراً بالحاضر بقدر ما يتصل بالمستقبل. ولُساساً لا تُعتبر كل قصيدة دبّجها لومونوسوف مدحاً بقدر ما هي مناسبة طرح فيها برنامج مبادرات سياسية وثقافية يرى أن على الحكومة الروسية أن تتبناه إذا كانت تريد من كل قلبها الخير للأمة. منئذٍ وحتى بوشكين في قصيدته "الحرية" (١٨١٧) وكوندراتي ريلييف في «إلى يرمولوف» (١٨٢٢) سارت القصيدة الروسية على هذا الخط وارتدت هذا الطابع الخاص الذي منحها إياه لومونوسوف: طرحت على الدوام برنامجاً سياسياً وقصدت وجهة المستقبل.

تطرح البنية الثيمية واللغوية لقصائد لومونوسوف شكلاً أصيلاً غير تقليدي لتجسيد مضمونها. فلا يقيد الشاعر نفسه بشكل أو نهج محدد لعرض أفكاره أو أي برنامج سياسي. فهو يريد من القارئ أن يتجاوب انفعالياً وليس منطقياً تماماً مع مشاعره وأفكاره. يسعى لإثارة انفعالات قارئه، وليس مجرد التأثير على فكره ووعيه. ومن هذا المنطلق تحديداً يعمد إلى تطوير فكرته الشعرية عبر الصراع، عبر صدام قطبين، مفهومين متعارضين. ويكون هذا الصدام في الغالب بين السكينة والدمار، بين الحرب والسلم، ويفضي أخيراً إلى انتصار قدرتي العقل والخير.

لا يعبّر المؤلف عن موقفه تجاه ما يصوره من خلال تقويمٍ مباشر من قبله، بل من خلال مشهد صراع القوى في العمل الشعري. فيبدو أمامنا الشخصية الوحيدة داخل الدراما الشعرية التي لا تنحصر مهمتها في التعبير عن آرائها في القوى المتصارعة، بل ولتقدم صورة موضوعية عن مستويات وشدة الصراع ذاته.

ينبع التناقض الأساسي في نظرة لومونوسوف للأشياء من حقيقة أنه يرى العالم منقسماً، غير قابل للالتئام في إطار مبدأ كلي واحد. ففي حين اكتشف الانسجام والجمال في الطبيعة ناتجين عن حركة الذرات، فإنه لم يرَ في المجتمع سوى صراع وتناقض المصالح. برزت هذه النظرة التشاؤمية حيال الإنسان في المجتمع بقوة مميزة في شعر لومونوسوف في تناوله موضوع الأعداء وموضوع البيئة التدميرية المعادية للإنسان.

في «مجموعة أعمال متنوعة» (Sobranie raznykh sochineniy) الصادرة عام ١٧٥١ تشكل القصائد الغنائية الروحانية أساسها، وهي مرتبة على الشكل التالي: تأتي أولاً ترجمة المزامير – المزمور الأول والرابع عشر والسادس والعشرين والرابع والثلاثين والسبعين والمائة وثلاث وأربعين والمائة وخمس وأربعين، ويشكل كل منها مونولوجاً يبث شكاوى وتوسلات الإنسان إلى الله: الشكاوى من عيوب هذا العالم، من مؤامرات وافتراءات الأعداء، والتوسلات من أجل معاقبة هؤلاء الأعداء والانتقام منهم على جرائمهم وأفعالهم الشريرة. تأتي تالياً «قصيدة مختارة من سفر أيوب» وهي أيضاً في شكل مونولوج يخاطب به اللهُ الإنسان. ثم تُختتم المجموعة بقصيدتي «التأمل الصباحي» و«التأمل المسائي» اللتين يمجّد المؤلف فيهما كمال الطبيعة باسم الإنسان. تشكل هذه الفكرة ذاتها – برغم أنها مطروحة باسم الله – المضمون الأساس لـــ «قصيدة غنائية مختارة من سفر أيوب».

ثمة بوضوح خط فاصل بين ترجمات المزامير وبين القصائد الروحانية الثلاث التالية. فالمزامير تصف الإنسان في المجتمع وتتضمن شجباً غاضباً شديداً للعيوب الكامنة في الحياة الإنسانية كما في المجتمع.

وبرغم أن الثيمات المبثوثة عبر ترجمة المزامير ترتدي طابع سيرة ذاتية، فإنها تبقى مقاربة شاعرية لمصير الإنسان عموماً، الإنسان في عزلته وتوحده الغارق في عالم لا يأبه بالعذابات الإنسانية، الإنسان الذي يتحرّق رغبة لاجتثاث الشر في هذا العالم. يرى لومونوسوف هذا الشر وقد أصاب كل شيء وحتى العرش، حيث يقف الحاكم على رأس النظام الاجتماعي. يطرح الكاتب مقابل ذلك مثله الأعلى في الإنسان والمواطن، وأيضاً عالم الطبيعة – الكون بتنوعه اللامحدود وروعته، حيث كل شيء فيه خاضع للقوانين العقلية، وحيث لا تهدد مكائد وغدر الإنسان انسجام نظام العالم، الكون الذي بدراسته والتأمل فيه يستعيد الإنسان ثقته بقواه وإيمانه بالله الخالق العظيم (تجدر الإشارة إلى أن لومونوسوف كان ربوبياً deist عن قناعة).

رغم أن لومونوسوف لم يكتب في الأربعينيات سوى قصائد غنائية – مديحية وروحانية،غير أنه عكف في الخمسينيات على أجناس أخرى. فكتب

بطلب من العرش تراجيديتين شعريتين: «تاميرا وسليم» في عام ١٧٥٠ و«ديموفونت» في عام ١٧٥٢. قُدمت الأولى فقط على خشبة المسرح ولم تلقَ نجاحاً وتجاوباً من قبل الجمهور.

في عام ١٧٥٢ ألّف لومونوسوف، بمبادرة شخصية منه، قصيدة تعليمية طويلة بعنوان «رسالة في فائدة الزجاج» (Pismo o polze stekla) موجهة إلى إيفان شوفالوف دافع فيها عن الفكر العلمي المعاصر، وبوجه خاص عن مركزية النظام الشمسي، ضد السنودس (المجتمع الكنسي) الذي سعى في ذلك الحين لقمع أي تأييد لكوبرنيكوس ولكتشافاته. وبعد عدة سنوات تالية دخل لومونوسوف في صدام مع السنودس المقدس دفاعاً عن طالب عنده اسمه نيكولاي بوبوفسكي صار، في تلك الآونة، أستاذاً في جامعة موسكو المؤسسة حديثاً. كان هذا الطالب الشاعر بوبوفسكي قد ترجم شعراً «خاطرة حول الإنسان» لألكسندر بوب، لكن السنودس رفض السماح بطباعة ونشر الترجمة. إثر ذلك ألّف لومونوسوف قصيدة هجائية بعنوان «نشيد للحية» (Gimn borode) هاجم فيها المسؤولين الكنسيين الظلاميين مباشرة وبدون رحمة. انتشرت القصيدة بخط اليد بشكل واسع بين الناس وأثارت غضب وغيظ أعداء الشاعر. وإزاء ذلك قدم السنودس شكوى رسمية ضد لومونوسوف إلى القيصرة (علماً أن «النشيد» وُزع دون ذكر اسم مؤلفه) مع طلب محاكمته من قبل القضاء الإكليركي. لكن شوفالوف كان مقرباً من القيصرة فأنقذ لومونوسوف من أية إدانة. ولاحقاً طُبعت «خاطرة حول الإنسان»، لكن مع تغيير الأسطر «المؤذية» فيها بأخرى وضعها رقيب عيَّنه السنودس.

أضخم مشروع شعري لدى لومونوسوف كان ملحمته الشعرية «بطرس الأكبر» المكتوبة خلال عامي ١٧٦٠-١٧٦١ والتي بقيت غير مكتملة. خطط لومونوسوف، مقتفياً نموذج Henriade فولتير، لتصوير حياة بطرس بالكامل، وبما في ذلك صراعه ضد خصوم إصلاحاته والحروب الصعبة التي خاضها وتكللت بالنجاح. نجح المؤلف في إكمال أنشودتين من ملحمته، لكن وحتى في هذه الحالة صارت ولسنوات كثيرة أنموذجاً يحتذيه الشعراء الروس المعنيون بكتابة الشعر الملحمي.

تم الاعتراف بلومونوسوف خلال حياته بأنه شاعر من الطراز الأول ومبدع الأدب الروسي الحديث. حتى أعداؤه – وعلى رأسهم سوماروكوف في الخمسينيات – اعترفوا بريادته في إبداع القصيدة الغنائية، كما بقي المرجع المعترف به في الأدب الروسي حتى يوم بوشكين، على الرغم من أنه في أواخر القرن الثامن عشر تعرض لهجوم من راديشيف على خلفية ما اعتبره تملقاً للقياصرة، كما انتقد كرامزين نثره معتبراً أنه من طراز عفا عليه الزمن.

حتى بوشكين لم يستطع تجنب الاعتماد على ميراث لومونوسوف الفني. فاستخدم في قصيدته الطويلة «بولتافا» ابتكارات أسلوبية مأخوذة من مدائح لومونوسوف، كما وأُعجب الرومانتيكيون الروس في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر بمواقفه الفكرية وبسيرة حياته الزاخرة بالبطولة. لاحقاً وبعد سطوع نجم بوشكين وتراجع شهرة لومونوسوف ظل هذا الأخير بادياً هنا وهناك في النتاج الشعري المستمر في القرن التاسع عشر. ولطالما تذكره الروس وأحسوا بالحاجة إلى مثل أشعاره لتمجيد البطولة الحربية أثناء حرب القرم (١٨٥٣–١٨٥٦) وبعدها في الحرب الروسية – اليابانية (١٩٠٤–١٩٠٥) عندما شرع شعراء مشهورون مثل فاليري بريوسوف وفيتشيسلاف إيفانوف بكتابة قصائد غنائية من وحي المناسبة.

لم يضعف الاهتمام بلومونوسوف وأشعاره في فترة ثورة أكتوبر ولا في المرحلة التالية في العشرينيات التي شهدت توطيد أركان النظام الاستبدادي الشمولي. فكل ما في اللحظة التاريخية الماثلة الآن يحيل إلى الماضي وتبقى الحاجة مستمرة إلى الشاعر والمعلم.

تحدّر ألكسندر سوماروكوف، على عكس ترديكوفسكي ولومونوسوف، من طبقة النبلاء الأرستقراطيين ودرس بين عامي ١٧٣٢ و١٧٤٠ في مدرسة الكاديت الخاصة بأبناء النبلاء التي تُعدّ نخباً من الشبيبة الأرستقراطية لشغل الوظائف الحكومية، ولا سيما في السلك العسكري.

بدأ سوماروكوف بكتابة الشعر مذ كان على مقاعد الدراسة في مدرسة الكاديت مقلداً في البداية ترديكوفسكي، إلى أن أصبح لاحقاً من مريدي لومونوسوف. في مشواره الأدبي دخل الشاعر في مواجهة تنافسية مع

تريديكوفسكي عبر ترجمته في عام ١٧٤٣ ثلاثة مزامير - المائة، الأربعين والثالث. نظم تريديكوفسكي ترجمته على الوزن الترويشي، في حين استخدم سوماروكوف ولومونوسوف في نظمهما بحر العَمْبق Jamb. نشرت الترجمات الثّلاث دون ذكر أسماء في كراس واحد ودعي القراء لاختيار وتقرير الأفضل.

أحرز سوماروكوف شهرة ومكانة معتبرة داخل المجتمع الروسي في أربعينيات القرن الثامن عشر بفضل أغاني الحب التي اشتهر بها؛ ووضع لها الشباب المعجبون موسيقا مصاحبة وغنوها في مجالسهم الخاصة. لم تُكسب هذه الأغاني سوماروكوف جمهوراً معجباً فقط، بل صار من خلالها زعيم مجموعة كاملة من الشعراء المتخصصين أو المعنيين بكتابة الأغاني. قدمت أغاني سوماروكوف، الهادفة لجذب واستقطاب جمهور شعبي عريض ودون الإدعاء بأنها ضربٌ من أدب عظيم، مفهوماً جديداً للحب كعاطفة أصيلة، عميقة وغلاّبة، لا كنوع من الغنج والميوعة على غرار ما قدمه تريديكوفسكي في أغانيه وفي ترجمته «رحلة إلى جزيرة الحب». تتجاوز أغنية سوماروكوف القيود والحدود التي يفرضها الجنس الأدبي لتصبح ضرباً أصيلاً من تركيز درامي ولتفوق في شهرتها وشعبيتها تراجيدياته الشعرية.

ظهرت أولى تراجيدياته بعنوان «خوريف» في عام ١٧٤٧، وكان عاماً حاسماً بالنسبة لسوماروكوف. ففي ذلك العام نشر بحثه «رسالة في الشعر» (Epistola o stikhotvorstve)، أول دراسة حول الشعر مكتوبة شعراً على غرار ما قدمه بوالو للأدب الأوروبي الحديث في دراسته « الفن الشعري » (L' Art poétique). ورغم كل التشابه القائم بين «رسالة في الشعر» وبين بحوث أوروبية حول الموضوع ذاته، فإنّ سوماروكوف أخذ بالحسبان الوضع الخاص للأدب الروسي ومتطلباته المستقبلية كما فهمها هو. فبالإضافة إلى تراجيدياته الشعرية عالج في « رسالة في الشعر » الأغنية والقضايا الأسلوبية المتصلة بها مع بعض التفصيل وركز على أهمية الأسطورة الشعرية أيضاً. مع ظهور هذا البحث المكرس للشعر أعلن الأدب الروسي الحديث، جوهرياً وشكلياً، التصاقه بالتيار الأدبي المسيطر في ذلك الزمن - بالكلاسيكية على الرغم من أن هذا المصطلح لم يستخدم إلا فيما بعد، أثناء الحرب

الرومانتيكية ضد التقاليد الأدبية للقرن الثامن عشر. أخذ سوماروكوف من النظرية الكلاسيكية تركيزها على الأسس، نظامها الخاص بالقواعد والتابوهات، النظرة الصارمة للأجناس، التمايز الأسلوبي بين الأجناس الأدبية المختلفة بدءاً من الأسلوب الأرفع (الشعر الملحمي) وحتى الأدنى (الحكاية الخرافية).

في الوقت ذاته دافع سوماروكوف عن مبدأ البساطة الأسلوبية في الأجناس الشعرية وفي الأدب بوجه عام. وفي هذه النقطة الأساسية اختلف مع لومونوسوف في الرأي على صعيدي النظرية والتطبيق. تحولت صداقتهما المعهودة إلى عداوة، ونشب بينهما جدال أدبي حاد كان سوماروكوف ومن معه من الشعراء الشباب في موقع الهجوم.

كانت شعبية سوماروكوف وشهرته المتزايدة بفضل تراجيدياته الشعرية عوناً له في معركته الأدبية. كتب تسع تراجيديات: «خوريف» (١٧٤٧)، «هاملت» (١٧٤٨، حيث كان قد اطلّع على التراجيديا الشكسبيرية في ترجمة فرنسية)، «سيناف وتريفور» (١٧٥٠)، «ارتيستونا» (١٧٥٠)، «سميرة» (١٧٥١)، «يا روبولك وديميزا» (١٧٥٨)، «فيتشيسلاف» (١٧٦٨)، «ديمتري الزائف» (١٧٧١) و«ميستسلاف» (١٧٧٤). تجري أحداث ست من هذه المسرحيات في فترة إمارة كييف – أي بين القرنين العاشر والثاني عشر، في حين تجري أحداث «ديمتري الزائف» (Dmitry Samozvanets) في أوائل القرن السابع عشر، أي في مرحلة زمنية أقرب.

تراجيديات سوماروكوف ببنيتها وحبكتها قريبة جداً من التقاليد الأوروبية للتراجيديا الكلاسيكية التي أُرسيت أسسها بدءاً من راسين وحتى فولتير وغوتسشيد. وثمة سمات أخرى مشتركة – الأبطال المختارون من أوساط الحكام والنبلاء، غياب التفاصيل الواقعية للحياة اليومية، المسافة الزمنية الواسعة التي تفصل أحداث التراجيديا عن زمن كتابتها.

كان لتراجيديات سوماروكوف تأثيرٌ جمالي وأخلاقي عظيم على المجتمع الروسي. تمثل الجديد والمذهل في هذه التراجيديات في منظومة التعاليم والقيم الأخلاقية التي بثتها وأكدت عليها وفي المبادئ التي حركت أبطالها وكانوا

مستعدين للكفاح من أجلها والموت في سبيلها. وكانت منظومة التعاليم والقيم هذه بنت زمنها، بنت العصر الذي جرت فيه الأحداث كما فهمها سوماروكوف. تتمحور كل تراجيدياته المنتمية تاريخياً إلى مرحلة روسيا القديمة حول مواضيع وقضايا ذات صلة بواقع روسيا الوثنية ما قبل المسيحية، كما تتحدث شخصياتها حصراً عن الآلهة والأقدار وتأثيرهما على المصير الإنساني. لكن الآلهة هنا لا تتدخل في شؤون الناس بأي شكل كان. فعندما يخاطب أبطالُه الآلهة في مونولوجات أو حوارات، فهم إنما يفعلون ذلك لغرض التأثير العاطفي وحسب: الآلهة لا تشارك على الإطلاق في حبكة العمل، والمبادئ الأخلاقية هي المحدد الرئيس لأفعال الأبطال المكثفة ضمن إطار مفهوم الشرف.

المصدر الأساس للنزاع أو الحراك في تراجيديات سوماروكوف هو الصراع بين الحب والشرف في وعي وسلوك الأبطال. والكاتب يصور هذا الصراع كمحرك أو باعث رئيس لسلوك الأبطال.

صار مفهوم البواعث الأخلاقية الصرفة لأفكار وأفعال الروس قبل الغزو التتري – المغولي، والذي لاقى تعبيراً فنياً له عند سوماروكوف، تقليداً راسخاً في التراجيديا الروسية واستمر حتى أواسط العشرينيات. بهذا المعنى اعتبر سوماروكوف مرحلة إمارة كييف كعصر مميز وبطولي في تاريخ الأمة. لم يصور هو ومن أتى بعده هذه المرحلة من منطلق تحديث الماضي. على العكس أدركوا جيداً أنها مرحلة زمنية مختلفة أساساً عن مرحلة الدولة الموسكوفية في أوائل القرن السابع عشر وعن الإمبراطورية الروسية في أواسط القرن الثامن عشر. لكن تصوّرهم للوعي الأخلاقي لطبقة النبلاء الروس فيما قبل الغزو التتري – المغولي جعل هذه المرحلة ذات جاذبية خاصة بالمعنى الأخلاقي، ووجدوا فيها بشكل خاص مادة مناسبة لفنهم التراجيدي.

وعلى الرغم من أن سوماروكوف يؤكد على التزام بطله الثابت بمراعاة متطلبات الشرف اكثر من الاستجابة لنداءات العاطفة، فإنه مع ذلك ينظر إلى العاطفة ويصورها كقوة ممتلكة لنفس الطاقة التأثيرية مثل الشرف. وفي الحقيقة في ظل غياب العواطف لا وجود للتراجيديا. ولهذا السبب تحدث

معاصرو سوماروكوف عنه من قبيل الإنسان «الرقيق»، أي كشاعر معني أكثر بتصوير الحب وليس الشرف. وكانت هذه «الرقة» بالذات هي أكثر ما ثمّنه معاصرو سوماروكوف على الإطلاق.

تركت تراجيديات سوماروكوف الأولى انطباعاً قوياً في المجتمع الروسي دفع حكومة القيصرة إيليزافيتا لاتخاذ قرار بتأسيس مسرح روسي في روسيا: تم تأسيسه في عام ١٧٥٦ وأصبح سوماروكوف أول مدير له. لكن كوميدياته النثرية لم تحدث تأثيراً كبيراً. لا يجد المرء فيها شخصيات معقدة ولا تصويراً كاملاً بوجه خاص للمجتمع المعاصر. كتب سوماروكوف سلسلة من الكوميديات القصيرة استطاع معاصروه وبسهولة التعرف في شخصياتها المصورة على المؤلف وعلى خصومه الأدبيين.

أطلق معاصرو سوماروكوف المعجبون بتراجيدياته عليه لقب «راسين الشمال». وجلبت له المواضيع أو الحكايات الخرافية fables التي بنى عليها أعماله شهرة لا تقل، حتى لُقب أيضاً «لافونتين روسيا». وفي الجدال الدائر حول الأنماط المختلفة للمواضيع التي تناولها أو اعتمدها مؤلفو هذا الجنس المسرحي من الأوروبيين في القرن الثامن عشر انحاز سوماروكوف عن وعي إلى جانب لافونتين المدافع عن الفكاهة اللغوية وعن فكاهية الموقف في هذا الجنس على حساب الحكمة الأخلاقية.

ذهب سوماروكوف في بناء حكايته حتى أبعد من لافونتين في إزالة التمييز بين الشاعر والقارئ. لم يعد الكاتب ينظر إلى البشر العاديين من علٍ، من قممٍ برناسية، بل صار معهم، قريباً منهم؛ لا يأمر ولا يوبخ قراءه، بل يشركهم في أفكاره وآرائه وتجربة الحياة. الراوي عنده داخل في صميم الحدث إلى جانب شخصياته. كان عالم الحكاية الجديد هذا ابتكاراً أساسياً هاماً من قبل سوماروكوف، دليلاً على أصالة فنية في تطوير مقاربة للحكاية (الموضوع) قادت إلى نمط مستقل كلياً للحكاية عن تلك المنسوبة إلى لافونتين. في الوقت ذاته لم يتردد سوماروكوف ككاتب في تقويم أعماله الفنية، حتى رغم أنه يصوغ تقويماته عبر كشفٍ كوميدي لأبطاله في شكل مشابه لما استخدمه كانتمير في ساتيره الشعري.

يبرز في كل من تراجيديات سوماروكوف، كما في ساتيرات كانتمير، تناقض يميز بسيكولوجيا تنوير القرن الثامن عشر - تناقض بين المؤلف كمنافح عن المقاربة العقلانية العلمية للعالم، «كفيلسوف» بالمعنى الذي كانت تستخدم فيه هذه الكلمة عموماً في عهد التنوير من جهة، وبين عالم العلاقات الاجتماعية والإنسانية «المنافي للعقل» المضطرب الفاقد لأي شكل طبيعي وعقلاني وأخلاقي لمفهوم السلوك الإنساني.

تميز وعي أدب الكلاسيكية الروسية لهذا الوضع المشوش وغير السليم بسمة شاعرية، أي إن الأدب لم يمارس تأثيره بقوة «الفكر العقلاني»، كما قال سوماروكوف عن كانتمير، بل عبر طاقات الفن، من خلال الضحك والتعرية الكوميدية للشخصيات الأدبية في الأجناس الساتيرية.

أشار إلى ذلك بوضوح الناقد المتميز غريغوري غوكوفسكي المتخصص بفن سوماروكوف:

> معاصرو سوماروكوف الذين ألفوا المبالغة في
> لمتداح مواضيعه ونظروا إلى تراجيدياته من
> بين أظرف إنجازات الأدب الأوروبي لم يعرفوا
> شيئاً تقريباً عن شعر الحب الغنائي ذي الطابع
> الشخصي الحميم عنده [...] ولا [...] عن
> ذلك الحيز الواسع من إبداعه المسمى الشعر
> «الروحاني».

في شعره الغنائي تحديداً استثمر سوماروكوف إمكانيات الشعر الروسي الموزون المموسق الذي لم يتقيد بملاحظة كل من لومونوسوف وترديكوفسكي. كتب على كل وزن، على كل البحور وأعاد إنتاج المقطوعات الكلاسيكية، كما كتب شعراً حراً - أي مراعياً وزناً محدداً في أسطر ومتجاوزاً إياه في أخرى - عاد إليه الشعراء الروس في القرن العشرين. وهكذا لم يكن سوماروكوف في مجال الكتابة الشعرية سابقاً لزمانه فقط، بل وللقرن التالي - القرن التاسع عشر.

عند أواسط القرن غدا واضحاً أن جهود عدد من المبدعين النشطاء في الثلاثينيات والأربعينيات قد جعلت من الأدب الروسي أحد المعالم البارزة للحياة الثقافية الروسية. كما كان لتأسيس المسرح الروسي في عام ١٧٥٦ أثره الهام على التطور الأدبي.

واجه المسرح الناشئ مشكلة ملحة تتطلب حلاً عاجلاً: كان عليه عرض أعمال مسرحية دون انتظار كتّاب روس يأتون بعد سوماروكوف. وكان ثمة حل واحد: ترجمة الأعمال الأوروبية المشهورة التي لاقت نجاحاً على المسرح والمناسِبة لأذواق رواد المسرح الروسي في الخمسينيات والستينيات. نحن نعرف تماماً أي نوع يرغبه هواة المسرح في بطرسبورغ من الأعمال المعاصرة. في هذا السياق كتب أحدهم في عام ١٧٦٥ ما يلي:«ثمة فئة من الجمهور صغيرة تهوى المسرحيات ذات الشخصيات العاطفية Sentimental المفعمة بالأفكار النبيلة، في حين تفضل الفئة الأعرض كوميديات مرحة». هذا يعني أن معظم هواة المسرح ينشدون المتعة والتسلية، يريدون أن يضحكوا أو يستمتعوا لا أن يسمعوا الوعظ والإرشاد.

حددت هذه المطالب المتصلة بالمسرح الروسي تاريخه لنصف قرن، إن حصرنا الأمر ضمن حدود القرن الثامن عشر. صيغت الأسئلة الرئيسة التي كان على مؤسسي الكوميديا الروسية الإجابة عليها في أواسط الستينيات في دائرة من المسرحيين وكتاب المسرح تجمعوا حول إيفان إيلاجين (١٧٢٥-١٧٩٤) الذي تسلم إدارة مسرح سان بطرسبورغ من سوماروكوف. طرحت هذه المجموعة فكرة تعديل الكوميديات الأجنبية بما يتفق والأذواق الروسية. كانت هذه المقاربة، التي بادرت إليها عصبة إيلاجين، الخطوة الأولى نحو خلق برنامج عرض كوميديات وطنية مقابل تلك المترجمة المصممة والمعدة لأغراض التسلية فقط. استجمع هؤلاء الكتاب الأفكار المسرحية ونماذجهم العملية من ذخائر وإنجازات الأدب الأوروبي الغربي، ولاسيما المسرح الفرنسي. وفي بداية ستينيات القرن كانت إصلاحات دينيس ديدرو المسرحية معروفة جداً بفضل ترجمة الكتّاب المسرحيين الروس الذين أيدوا مبدأه حول الكوميديا «كجنس جدي».

كان العمل البرنامجي «المسرف الذي أصلحه الحب» (mot, lyubovyu ispravlenny, 1765) الذي كتبه فلاديمير لوكين (١٧٣٧-١٧٩٤) والذي أُخرج وعُرض على المسرح بموافقة وتشجيع إيلاجين محاولة أولى في تجربة جنس الكوميديا الجدية، الجنس الجديد تماماً آنئذٍ في الأدب الروسي. تمثلت طريقة لوكين الدرامية الرئيسة في هذا المجال في اتخاذ المؤلف دور الراوي، في وصف الشخصية لنفسها، تحليلها لذاتها وطرحها خلاصة أخيرة عن نفسها، حيث كان من المفترض أن يكون ذلك سبيلاً للتقويم من قبل المؤلف من جهة، وأيضاً لجعل المشاهد يعرف تحديداً بالكامل ودونما تردد الموقف الذي يحسن اتخاذه إزاء شخصية محددة في المسرحية وتبعاً لسلوكها الأخلاقي أو اللا أخلاقي.

من الناحية الدرامية، ليس ثمة فرق في المبدأ بين الشخصيات الإيجابية والسلبية في كوميديا لوكين الجدية، فجميعها وعلى نحو متساو تؤدي مهمة تحليل الذات، تقديم معلومات عن أدوارها وأفعالها ونيّاتها ومشاعرها لجمهور المشاهدين. وهكذا لم تسفر جهود لوكين الهادفة إلى خلق كوميديا جدية عن نجاحات فنية، لأنه، برفضه اقتراحات سوماروكوف من أجل تقديم ساتير اجتماعي، كفَّ أيضاً عن توظيف الهزل والفكاهة للتعبير عن موقف المؤلف تجاه ما يصور وتجاه الموضوع الذي يروم كشفه ونقده.

بموازاة المسرح برز أيضاً توجّه آخر جديد للأدب الروسي هو الإبداع النثري بأشكاله المختلفة، نظراً لأن الشعر كان طاغياً تماماً في ربع القرن المنصرم، كما كان كل مؤسسي الأدب الروسي الحديث في الفترة المشار إليها شعراء في المقام الأول. كان سوماروكوف محرر أول مجلة أدبية روسية بعنوان «النحلة النشيطة» (Trudolyubivaya Pchela, 1859)، كما كان المؤلف الوحيد تقريباً لجميع موادها، إذ كتب على صفحاتها ساتيرات نثرية مستفيداً في ذلك من خبرات الصحافة الفرنسية والألمانية في القرن الثامن عشر.

وفي عام ١٧٦٠ حذت جماعة من معلمي «مدرسة الكاديت» حذو سوماروكوف وبدأت بإصدار مجلة تعليمية بعنوان «وقت فراغ للإفادة» (Prazdnoe vremya v polze upotreblennoe). شرعت هذه الجماعة من

الكتاب بترجمة منهجية لروايات إنكليزية وفرنسية. فترجم لوكين وإيلاجين مثلاً رواية أنطوان بريفو «مغامرات الماركيز جيم، أو حياة الرجل النبيل الذي تخلّى عن العالم» وترجم سيميون بوروشين للمؤلف ذاته «الفيلسوف الإنكليزي» (١٧٦١-١٧٦٧). ترجمت كذلك روايات هنري فيلدنغ، رينيه ليساج، بيار ماريفو ورواية دانيال ديفو «روبنسون كروزو». وفرت هذه الروايات المترجمة لجمهور القراء الروس قراءة ممتعة مسلية، إضافة إلى الاطلاع على أعمال أدبية كانت قد غدت في ذلك الحين جزءاً من ثقافة كل شخص متنور في أوروبا الغربية.

بدأ أيضاً فيودور إيمين (١٧٣٥-١٧٧٠) أول روائي روسي نَشْرَ أعماله في مطلع الستينيات. كان رجلاً موهوباً وذا إمكانيات أدبية متنوعة ترجع شهرته إلى روايات المغامرات التي قدمها مثل «الخط غير الدائم أو مغامرات ميرلموند» (Nepostoyannaya fortuna ili pokhozhdeniya miramonda) و«مغامرات فيمستوكل» (Priklyucheniya Femistokla) المنشورتين في عام ١٧٦٣. تجري أحداث الروايتين في بلدان أوروبية، حيث يعاني بطلاهما تجارب غير متوقعة قبل أن يوصل خالقهما كل شيء إلى نهاية سعيدة. كانت رواية إيمين الأخيرة «رسائل إرنست ودورافرا» (Pisma emesta i doravry, 1761) المنشورة عام ١٧٦٦ المحاولة الأولى في جنس الرواية الرسالية epistolary novel، وتقليداً مكشوفاً لرواية جان جاك روسو «هلويز الجديدة» (١٧٦١) التي أثارت ضجة في أوروبا في ذلك الحين. حذا إيمين حذو روسو في إطلاع قرائه على ابتكارات الرومانتيكيين الأوائل في مجال التحليل النفسي الذي كان جديداً بالنسبة إليهم.

كان ميخائيل تشولكوف (١٧٣٤-١٧٩٢) ممثلاً وخادماً في بلاط القيصر قبل أن يصبح رجل أدب، لكن ظروفه المادية اضطرته للبحث عن وظيفة حكومية ترقّى في سلمها البيروقراطي حتى حصل على لقب النبالة.

ألّف ميخائيل تشولكوف في عام ١٧٦٧، بالتعاون مع ميخائيل بوبوف، «المعجم الميثولوجي المختصر» (Kratky mifologichesky slovar) عرض فيه للقراء الروس، إضافة لمعلومات حول آلهة الزمن القديم، الهيكل العام

للآلهة السلافية الوثنية بالاستناد إلى مصادر غير جديرة بالثقة وجزئياً على تخمينات وتلفيقات معدّي المعجم. لكن آلهة تشولكوف وبوبوف الوثنية بقيت حاضرة في الأدب الروسي حتى أواسط القرن التاسع عشر.

وبين عامي ١٧٧٠ و١٧٧٤ تعاون بوبوف وتشولكوف أيضاً على إصدار أول مجموعة أغاني روسية مطبوعة بعنوان «مجموعة أغاني متنوعة» (Sobranie raznykh pesen) احتوت على ٨٠٠ أغنية أدبية وشعبية.

لكن أهم عمل أدبي لتشولكوف هو الرواية غير المكتملة «الطبّاخة الوسيمة، أو مغامرات امرأة فاسقة» (Prigozhnaya povarikha ili pokhozhdeniya razvratnoy zhenshchiny) عام ١٧٧٠ والتي تعتبر أنموذجاً متميزاً لروايات المتشردين المحتالين. تخوض بطلة الرواية مارتونا معركة يائسة ضد شتى العوائق من أجل تحقيق نجاح دون أي اعتبار للقانون أو لأخلاق دينية. أسلوبياً يستخدم تشولكوف لغة عامية دراجة وتشكيلة وافرة من الأمثال والأقوال الشعبية. وفي هذا السياق يعتبر نثرتشولكوف أفضل بما لا يقاس من نثر إيمين الذي هاجمه تشولكوف بقسوة في مجلاته في ذلك الحين.

لم يكن تجلي الحياة الأدبية محصوراً في مدينة سان بطرسبوغ. ففي موسكو أصبحت الجامعة الروسية الأولى المحدثة عام ١٧٥٥ مركز الحياة الأدبية للمدينة. في عام ١٧٦٠ اتبع ميخائيل خيراسكوف - أحد أمناء الجامعة والشاعر من مدرسة سوماركوف - نموذج «النحلة النشيطة» وبدأ بإصدار مجلة أدبية بعنوان «التسلية المفيدة» (Poleznoe uveselenie) وأتبعها بمجلات: «أوقات الفراغ» (Svobodnye Chasy)، «تمرين بريء» (Nevinnoe uprazhnenie) و«نية طيبة» (Dobroe nomerenie). نشرت هذه المجلات بشكل أساسي النتاج الشعري، وإن كانت قدّمت أيضاً مواد نثرية ذات طابع فلسفي وأخلاقي. كانت تلك هي المجلات التي برز فيها لأول مرة أولئك الشعراء الذين اعتبروا أنفسهم من أتباع سوماروكوف، والذين حدّدوا لاحقاً خط سير الأدب الروسي. برز مع خيراسكوف أدباء آخرون كانوا أقل شهرة مثل إيبوليت بوغدانوفيتش وفاسيلي مايكوف وغيرهما.

لم يكن النشاط الأدبي في مطلع الستينات ثمرة حقيقة أنَّ الإمبراطورة الجديدة كاترين الثانية اعتبرت نفسها ملزمة أمام مواطنيها وأمام كل أوروبا بتشجيع الحركة التنويرية والأدبية، بل لأنها رغبت أيضاً أن تكون مؤلفة وكاتبة. وفي هذا السياق وضعت كاترين بحثاً بالاستناد أساساً إلى كتابات مونتسكيو وبيكاريا بسطت فيه المبادئ العامة للفكر التنويري. نشرت هذا البحث، دون ذكر اسم مؤلفه، باللغات الأوروبية بعنوان «إرشادات إلى لجنة إنجاز مدوّنة جديدة للقوانين». قصدت كاترين من وراء هذا العمل أن تبين لأوروبا بأجمعها أنّ في روسيا، التي اشتهرت ماضياً كدولة ذات حكم مطلق، هيئة تشريعية بإمكانها اعتماد مبادئ الفكر السياسي الغربي أساساً لها. تأسست «لجنة إنجاز مدونة جديدة للقوانين» في عام ١٧٦٧ واختارت ممثلين لها من كل فئات السكان، ما عدا الفلاحين الأقنان، وبدوا في ذلك الحين أشبه ببرلمان.

وفي عام ١٧٦٩ بدأت كاترين، في محاولة أقرب ما تكون لإشغال الرأي العام، بإصدار دورية أسبوعية ناقدة بعنوان «كل شيء بلا استثناء» (Vesyakaya Vesyachina). بهذا الصدد لم تحث الكتاب الروس على الاقتداء بها وحسب، بل وحررت المحررين من الرقابة المسبقة. وهكذا حذت شخصيات أدبية عديدة حذوها وأصدرت دوريات على شاكلة أسبوعية «كل شيء بلا استثناء» التي كانت تحت إدارة كاترين نفسها وكان رئيس حكومتها كوزيتسيكي رئيس التحرير فيها. وعلى هذا الأساس بدأ تشولكوف بإصدار دورية أسبوعية بعنوان «هذا وذاك» (Ito i syo) التي جاء عنوانها، من حيث المعنى، نسخة طبق الأصل عن مجلة كاترين وإن بصيغة مختلفة. بدأ الكاتب إيمين أيضاً بإصدار أسبوعية بعنوان «مزيج» (smes) ومجلة شهرية بعنوان «بريد الجحيم» (Adskaya potchta). كما أصدر نيكولاي نوفيكوف أسبوعية بعنوان «اليعسوب» (Truten). كانت المواد النثرية المنشورة على صفحات هذه المجلات النقدية في عام ١٧٦٩ ظاهرة أدبية جديدة في الثقافة الروسية وشكلاً جديداً من التعبير عن الرأي العام.

اضطلع نيكولاي نوفيكوف (١٧٤٤-١٨١٨) بمهمة إقامة أو تأسيس حق صحافي نقدي لمعالجة القضايا الاجتماعية التي كانت في السابق ضمن الصلاحيات القانونية للسلطة البيروقراطية حصراً في روسيا القيصرية. لكن صدور «إرشادات للجنة إنجاز مدونة جديدة للقوانين» سمح للصحفيين بمناقشة مسائل الحياة السياسية - الأمر الذي كان ممنوعاً في السابق.

كان أعضاء لجنة عام ١٧٦٧، مع كل خلافاتهم الحادة حول مسائل أخرى، متفقين على ضرورة إرساء علاقات اجتماعية، وفق ما تطورت عليه خلال الستينيات، على قاعدة ثابتة من الشرعية القانونية. وعكست غالبية آراء وخطب الأعضاء رغبة قوية ثابتة في ذلك. وعلى هذا الأساس لم تجر مناقشة وضع طبقة الفلاحين وعدم المساواة اللذين تعاني منهما، إلى هذه الدرجة أو تلك، كل الطبقات الاجتماعية بما في ذلك طبقة النبلاء.

كانت طبقة النبلاء الروس، التي رفضت تبني أفكار التنوير أو التنازل حتى عن جزء ضئيل من امتيازاتها، الموضوع الرئيس للحملات النقدية لمجلة نوفيكوف «اليعسوب». ولّدت مقاربة «اليعسوب» هذه ردّ فعل مقابل على صفحات مجلة كاترين «كل شيء بلا استثناء». كانت كاترين منزعجة بوضوح من هذا النزاع الذي حدا، على أية حال، بمجلة نوفيكوف لعدم مواصلة مثل هذا الجدال مع مجلتها، ولم يستطع نوفيكوف استئناف نشاطه الصحفي إلا في عام ١٧٧٢ عندما أصدرت كاترين من جديد كوميديا «آه يا زمن!» (o vremya!). دون ذكر اسمها بوصفها مؤلفة. كان مجرد مشاركة الحاكم في الحياة الأدبية بشكل مباشر مدعاة دهشة في روسيا.

أصدر نوفيكوف مجلته الانتقادية الجديدة «الرسّام» (Zhivopisets) مهداة إلى مؤلف «آه يا زمن!»، وأكد في الوقت ذاته على أن كفاحه ضد البربرية الأخلاقية للأرستقراطية توافقت مع أهداف الإمبراطورة ككاتبة كوميديا.

عندما حدث تحول في الرأي العام عقب انتفاضة بوغاتشوف الفلاحية فيما بين ١٧٧٣-١٧٧٤ توقف نوفيكوف عن إصدار مجلات انتقادية مكتفياً بدلاً من ذلك بجمع أفضل مقالاته المنشورة في «اليعسوب» و«الرسّام» وإعادة نشرها في عام ١٧٧٥.

عند هذا الحد توقف النشاط الأدبي الخالص لنوفيكوف. في عام ١٧٧٥ أصبح ماسونياً ومؤيداً للروزيكروشية Rosicrucianism [جمعية سرية اشتهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر وزعمت أنها تملك معرفة سرية للطبيعة والدين]. لاحقاً أسس، بمساعدة حلفائه الأيديولوجيين، داراً للنشر سماها «شركة الطباعة» كانت مشروعاً ضخماً بعرف ذلك الزمن. زوّدت هذه الدارَ بترجمات جماعةٌ دعيت «العصبة الصديقة» أسسها هو أيضاً. في هذه المرحلة أصدر نوفيكوف مجلات ذات مضمون ماسوني مثل «ضوء الصباح» (Utrenny svet) و«نور المساء» (vechernyaya zarya)، كما أصدر بين عامي ١٧٧٩ و١٧٨٩ صحيفة «أنباء موسكو»(Moskovskie vedomosti) محولاً ملحقها (Pribavleniya) إلى مطبوعة سياسية جدية أولت اهتماماً خاصاً ومعتبراً للحرب الثورية الأمريكية. وصل نشاط نوفيكوف، كناشر كتب عبر «شركة الطباعة» في تلك المرحلة، درجة غير مسبوقة في تاريخ الثقافة الروسية. نشر كتباً مدرسية، كتباً في علوم الزراعة والطب والتربية والفلسفة واللاهوت وأيضاً كتباً للأطفال، بما في ذلك مجلة أطفال روسية باسم «قراءة الأطفال» (Detskoe chtenie) أصبحت أرضية للتدريب الأدبي لنيكولاي كرامزين الكاتب الفذ والمجدّد في التسعينيات. ومع توسع نشاطه في مجال النشر خلق نوفيكوف تجارة كتاب داخل روسيا بمستوى أوروبي شملت كل مقاطعات بلاده الواسعة عبر ترتيبات خاصة بذلك مع تجّار محليين لبيع كتبه ومنشوراته على أساس عمولة.

أثار المشروع التنويري الضخم الذي اضطلع به نوفيكوف وأصحابه قلق وعدم رضا كاترين منذ البداية. وعلى هذا الأساس اتهمته، مع أعضاء ماسونيين آخرين في موسكو، بالقيام باتصالات سياسية مع وريث العرش الإمبراطور المقبل بافل الأول، وانطلاقاً من ذلك ألغت وخرّبت كل ما بناه. إثر ذلك اعتقل نوفيكوف وحُكم عليه بالسجن خمسة عشر عاماً في قلعة شلوسبيرغ. وعندما وصل بافل إلى العرش عام ١٧٩٦ أطلق سراح نوفيكوف الذي كان قد أصبح في ذلك الحين مريضاً ومفلساً مادياً تماماً.

ركّز دينيس فونفيزن «١٧٤٥-١٧٩١»، الذي كان على صلة وثيقة بحلقة إيلاجين - لوكين، كل طاقاته على تطوير أساليب التصوير الكوميدي للأخلاق المعاصرة، وصار بمقتضى ذلك حليف نوفيكوف ونصير مجلته «اليعسوب». جاء نجاحه الأول من خلال مسرحيته الكوميدية «العميد» (Brigadir, 1769)، حيث لا تشكل شخصياته المتزنة «ذات التفكير السليم» الاستثناء بل القاعدة.

أنصار أصحاب الفكر السليم والأخلاق الفاضلة قليلو العدد في المسرحية، لكن الكاتب يعوّض عن ذلك بمنحهم قوة غلاّبة هي الضحك الذي يتغلبون به على ممثلي قوى الجهل الكثيرين في المسرحية. فتتخذ الشخصيتان الإيجابيتان صوفيا ودبروليوبوف موقفاً محايداً إزاء الشخصيات الأخرى. يهتمان في المقام الأول بشؤونهما الخاصة، وأكثر ما يسمحان به لنفسيهما هو السخرية والتهكم بحذر، ودون أن تكون لهما أية صلة، أو نزاع مع الشخصيات الأخرى في المسرحية.

يأخذ فونفيزين في «العميد» الكثير من تجربة الكوميديا الجدية نظرياً وعملياً، لكن ذلك لا يؤدي به إلى رفض الضحك، أو الكف عن التصوير الكوميدي لأنماط السلوك الإنساني المختلفة. تعطي الظروف الخاصة المحيطة التي وُضعت الشخصيات ضمن إطارها - العلاقات العائلية والرومانتيكية المتداخلة - المؤلف فرصة لعرض الشخصيات المختلفة عبر موقف كوميدي من خلال زجّها معاً في نزاع جامع لها. فالضحك، على سبيل المثال، في واحد من هذه النزاعات أو النقاشات (حول حدود القدرة الكلية لله) مستمدٌ أو متأتٍ من التضارب أو التعارض بين أسلوب التعبير الأدبي الراقي الرفيع وتفسيره أو تأويله بلغة الحياة اليومية، من إعادة تفسير المفاهيم والصور من عالم الكتاب المقدس من خلال واقع الحياة الروسية المعاصرة وسياق الحياة اليومية ومجال الخطاب العسكري والبيروقراطي ومفاهيم الحياة التي يُنظر بموجبها إلى «لائحة المراتب» كشيء غير قابل للتغيير، مُنزلٍ بإذنٍ إلهي. على هذا النحو تبدو علاقة المؤلف بمسرحيته ماثلة، لكنها ترتدي تعقيداً داخلياً معتبراً. فالتركيز النقدي لم يكن على الشخصيات الكوميدية وحدها، بل وعلى كثيرٍ من الحالات أو المواقف «الجدية» في واقع الحياة.

المسألة الاجتماعية المثارة في «العميد» تخص النخبة الاجتماعية وحدها: لا يوجد خدم في المسرحية، وكل أبطالها أفراد من طبقة النبلاء. وهذا يعطي فونفزين فرصة تحليل الحالة الأخلاقية للطبقة الحاكمة التي قاده وضعها الداخلي لطرح رأيه النهائي إزاء ذلك والمتمثل بضرورة أن تكون الأخلاق الاجتماعية قائمة على منظومة قيم بمعزل عن الفرد. في «العميد» يجري طرح الصراع بين الذكاء والغباء أو بين الثقافة والجهل مسرحياً في شكل خصام بين حمقى. فمفاهيم الأخلاق السائدة في ذلك الحين في أوساط طبقة النبلاء الروس معروضة عبر تصوير كاريكاتوري ساخر لإيفانوشكا وزوجة المستشار المغرمين بكل ما هو فرنسي. يبلغ الهوس بالأخلاق الفرنسية والسويسرية عند إيفانوشكا، في تصوير الكاتب، حدود الحمق والسخف وعبر تأكيد بأن ذلك إحدى النتائج الحتمية لغياب أية معايير أخلاقية إطلاقاً في أوساط الجيل الأكبر.

يجري تعويض تشكك وتشاؤمية فونفزين في «العميد» من خلال معالجته الكوميدية للشخصيات جميعاً، إذ توفر سخرية وتهكم المؤلف دعماً للمشاهد يحتاجه إبان الصراع بين الذكاء والغباء الجاري على خشبة المسرح.

يحمل تطور فونفزين الفكري في الفترة بين «العميد» و«القاصر» (Nedorosl, 1783) بصمة المعارك الفكرية والنشاط الدبلوماسي الذي شغل به في ذلك الحين مع الكونت نيكيتا بانين. ومنحته الصراعات الداخلية في أوساط العرش فرصة دراسة بنية نظام الحكم المطلق وآلياته بالشكل الذي طورته كاترين للمحافظة على سلطتها وتعزيز قاعدتها الاجتماعية.

سعى فونفزين لطرح الفكر المستقل لطبقة النبلاء وأخلاق الخدمة الاجتماعية القائمة على مفهوم الضرورة الاجتماعية للدين أساساً لمثل هذه الأخلاق وبديلاً من الحكم المطلق وأخلاقه العملية المتمثلة في «الحظ» والنجاح في السيطرة. طرح وجهة نظره هذه حول دور الدين كقوة مؤثرة في حياة المجتمع تتجلى فيها كل «قوة وحماية القانون الإنساني» في «خطاب حول العلاج الشافي لتاج الأمير بافل».

يرى فونفيزين أن التعليم هو الأداة الأساسية لتكوين شخصية الفرد الاجتماعية المرتكزة على الدين كنظام في شكل خاص من الرواقية الربوبية

(deistic stoicism) نابع من فكرة ماسونية حول الروح كبؤرة تركيز للمفاهيم الأخلاقية وقواعد السلوك التي تلبي معيار العقلانية أو الحصافة الاجتماعية.

إن عودة فونفزين إلى الاعتراف بالدين كأداة اجتماعية، بل وحتى ضرورته، قادته إلى صراع مع الموسوعيين وإلى البحث عن دعم وسند له في أوساط بعض الممثلين الوسطيين للتنوير الفرنسي مثل أنطوان – ليونارد توماس، وحتى بالاعتماد على وجهات النظر الدينية الإنسانية لفينيلون التي شهدت انتعاشاً أثناء المعارك الأيديولوجية الفرنسية في سبعينيات القرن الثامن عشر.

وإثر زيارة له إلى فرنسا عقب فشل إصلاحات آن روبرت جاك تورغوت خلص فونفيزين إلى أن الموسوعيين، تماماً مثل رجال الاكليروس الرجعيين، مسؤولون عن الأزمة الاجتماعية والأخلاقية العميقة التي أصابت البلاد آنئذٍ.

إن إجراء مقارنة بين رسائل فونفيزين إلى بانين بين عامي ١٧٧٧ و١٧٧٨ و«خطاب حول القوانين الدائمة للدولة» الذي كتبه في عام ١٧٨٣ يتيح لنا فهم جوهر فلسفته الاجتماعية والتاريخية المبنية على أساس التحليل المقارن لثقافتي روسيا والغرب المعاصرتين (ثقافة الغرب ممثلة هنا بالثقافة الفرنسية). في «رسائل إلى بانين» وفي «خطاب حول القوانين الدائمة» نظر فونفيزين إلى البنية الاجتماعية لفرنسا من وجهة نظر طبقة النخبة: بالنسبة له كان العنصر الحاسم في تقويم حالة الأمة هو الحالة الأخلاقية لشريحة النبلاء الحكام الذين اعتبرهم «ممثلي الأمة» المعبرين وحدهم عن وعيها. وإذا استخدمنا مصطلح المفكرين الروس في أربعينيات القرن الثامن عشر أمكننا القول بأن فونفيزين رأى في فكر النبلاء «وعياً ذاتياً» أسمى من ذاك الذي لدى الجماهير الجاهلة، غير المتعلمة التي تشكل جسم الأمة، لكن غير القادرة أو المؤهلة لاستيعاب الأيديولوجيا والفكر. ولم تعدّل انتفاضة بوغاتشوف الفلاحية قناعة فونفيزين هذه، بل عزَّزت اعتقاده بأن هذه الجماهير غير قادرة على لعب دور تاريخي واعٍ أو العمل وفق منطق اجتماعي عقلاني سليم.

كانت فرنسا، وكما صوّرها فونفيزين في رسائله إلى بانين، في وضع تعيس وحتى كارثي في الحقيقة نتيجة للشلل الأخلاقي لطبقة النبلاء الفرنسية

التي عنيت فقط بممارسة حقوقها. تحوّل الحكم المطلق إلى طغيان واستبداد مطلق، وتحول النبلاء إلى دعامة لنظام الطغيان والاستبداد وخدم مطيعين له.

انطلاقاً من كل ذلك جاءت كوميديا فونفيزين «القاصر» التي تجري أحداثها في أحد الأقاليم وليس في العاصمة. وهنا يجري التركيز على العرش، على السلطات العليا وتأثيرها الضار على الأخلاق، لا أقل مما هو على حدث المسرحية المركزي المتمثل في الصراع بين عائلة بروستاكوف من جهة وبين ستاردوم وجماعته من جهة أخرى. قدم الكاتب وصفاً لأوساط العرش بشخوصه المسماة وغير المسماة ولبروستاكوف الأب كما قدّم لستاردوم الأب خارج إطار دينامية الحدث على المسرح. وعلى هذا النحو عرض فونفيزين الخلفية التاريخية والاجتماعية الضرورية لتطور الصراع الأيديولوجي الأساسي في الكوميديا. وما قاله نيكولاي غوغول ذات مرة عن آل بروستاكوف كممثلين لـــ«البهيمية الفظة» يقابله في المسرحية المستوى الرفيع والأخلاق الراقية لستاردوم وأصدقائه. يجد كل سلوك ستاردوم وأصدقائه تفسيراً أيديولوجياً وتنطلق كل أفعالهم ومشاعرهم وأفكارهم من إحساسهم بالالتزام الأخلاقي. يمتلك وعيهم سمة أخلاقية، وهم واعون مدركون تماماً للواجب الأخلاقي.

يعيش ويتصرف الفريق الآخر المقابل – السيدة بروستاكوف وعائلتها وأقرباؤها – بمعزل أو خارج نطاق أية أيديولوجيا: يمثل العرف أو العادة في أذهانهم البديل. لا تتبنى السيدة بروستاكوف ولا تعتنق نظريات أو منظومات أيديولوجية، لا دين ولا أخلاق من نوع ما. سلوكها على خشبة المسرح يحدّده تقديرها أو تقويمها الانفعالي للموقف القائم وليس العقلاني والمنطقي. سلوكها ليس نابعاً من منطق الوعي الذاتي، بل من منطق الغريزة.

في «القاصر» فريقا الصراع غير متعادلين فكرياً وأخلاقياً، لذا لا يمكن أن يكون ثمة بينهما صدام. لا يمكن كذلك أن يكون ثمة صدام في وسط أصدقاء ستاردوم، لأنهم جميعاً «إيجابيون» موحدون في نظرتهم العامة، لذا تبدو أحاديثهم على المسرح حوارات فيما بينهم يفصلون ويطورون عبرها فكراً واحداً يسلّمون بصحته جميعاً.

الجدال الفعلي الذي يديره ستاردوم على المسرح وفوق رؤوس أصدقائه هو نوع من شكوى أو نقد لعالم المفاهيم الزائفة. هو يدافع عن الحقائق والمسلمات الاجتماعية والأخلاقية من التشويه الذي تتعرض له من قبل المجتمع الأرستقراطي المعاصر. يبرز ستاردوم ويتقدم كقاضٍ ودائن لعالم التصوّرات الزائفة المشوهة، يؤيده ويدعمه في ذلك أصدقاؤه أو جماعته. كما يرى فونفزين، في الأيديولوجيا والفكر يستطيع ستاردوم أن يتواصل مع جماعته فقط ومع جمهور المشاهدين، على الأقل إذا افترضنا أن هذا الجمهور يشاطر مؤلف «القاصر» وجهة نظره.

يحرّض ستاردوم وأصدقاؤه بأجوبتهم وأسئلتهم الساخرة السيدة بروستاكوف وميتروفان وسكوتين لإبداء آراء كوميدية سخيفة أثارت مشاهدي المسرح الروسي في تلك الآونة. كان ذلك، كما رأى فونفيزين، انتصار عالم الأفكار الرفيعة والحقائق الأخلاقية على عالم الجهل والغرائز العمياء، انتصار الثقافة على الجهل والعقل على قوى الواقع العملي الفوضوي، انتصار الخدمة الواعية لقضية التقدم الاجتماعي للأمة على عالم الأنانية والغرائز البهيمية.

تتبدى العناصر الهزلية في «القاصر» في كلمات وتصرفات السيدة بروستاكوف وجماعتها. كلمات وتصرفات ستاردوم وأصدقاؤه جديّة تماماً. أكثر ما يسمحون لأنفسهم به خارج حدود الجدية المطلقة هو السخرية من آل بروستاكوف. على هذا النحو تعرض كوميديا «القاصر» بقوة مميزة واحدة من التناقضات الداخلية الفعلية المؤثرة على الحركة التنويرية الروسية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر – التناقض بين تجريد ولُمثلة مقولات أو مفاهيم محددة وبين العالم الفعلي لظاهرة ملموسة، بين مفهوم جامد لنظام إجباري مكرس وبين فكرة ديناميكية لواقع عملي يتطور وفق قوانينه الخاصة. في «القاصر» الضحك والكوميديا يحصلان دوماً كرد فعل على أقوال وتصرفات السيدة بروستاكوف ومتروفان ومع استثناء ستاردوم من ذلك على طول الخط. تبرز الطاقة العمياء الوحشية المنفلتة لدى السيدة بروستاكوف في صورة ذات مغزى أكبر بما لا يقاس من منظومة القيم النخبوية التي يريد ستاردوم أن يخضع لها التاريخ والحياة. إن الصراع بين الفكر والحياة في «القاصر» – الصراع بين

الجميل والتفكير العقلاني وبين الحياة المشوّهة المضحكة - قد حلّ أيديولوجياً بنصر للفكر. لكن السيدة بروستلكوف، وليس ستاردوم، من أحرز النصر مسرحياً وفنياً. برزت الحياة، بقوتها وخصوصيتها الغريزية، المنتصرة، وليس الفكر بمعقوليته وتجريديته. فيتذكر الناس الآن خطوط دور السيدة بروستلكوف ومتروفان واقوالهما، وليس حجج ستاردوم النبيلة. يتذكرون أقوال هذه المرأة، لأن «الطبيعة» تنطق فيها، وليس الدور الذي عيّنه المؤلف كي تلعبه هذه الشخصية. فعندما غضبت لسماع خبر مرض خادمتها بلاشكا صاحت: «هي محمومة، حيوانة! كما لو كانت امرأة نبيلة!». كلماتها مضحكة لأنها تتضمن غباءً فاضحاً (وكأن النبيل الأرستقراطي وحده يتعرّض لحمّى) مع اقتناع مباشر أكيد من قبلها أنها على صواب. هذه السيدة لا تلعب على المسرح: هي تعيش عالم فهمها الخاص، ولا تخرج منه. هي دائماً جديّة. وهذا بالضبط ما يجعلها مضحكة. ربما لحظ فونفيزين، دون أن يعي أو يقصد، في «قوتها غير الموجهة» نوعاً من سمة ثابتة مستقرة في الشخصية الوطنية.

أفكار ستاردوم الجميلة والنبيلة مثقلة جداً بالتفاؤل الطوباوي لمرحلة ما قبل الثورة الفرنسية مباشرة. منظومة القيم التي تتضمنها (أي الأفكار) نخبوية جداً. تجليات الطاقة الهوجاء المهلكة الصادرة عن السيدة بروستاكوف وهيجاناتها العاطفية العمياء تصبح نمطاً غريباً مستهجناً في الواقع لا في الجوهر ولا في الشكل. وتلك سخرية التاريخ التي لم يستطع فونفيزين استشفافها.

في ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر استمر كتاب معينون كانوا في شبابهم من مريدي سوماروكوف ومتابعي مسيرته في تطوير نفس الأجناس التي كسب سوماروكوف من خلالها تقديراً واعترافاً عاماً به (التراجيديا والساتير)، إضافة إلى أجناس أخرى لم يهتم بها مثل القصيدة الملحمية وغيرها. وقد حقق كل من فاسيلي مايكوف وإيبوليت بوغدانوفيتش الإنجازات الأعظم في هذا الجنس الأخير.

كانت ملحمة فاسيلي مايكوف (١٧٢٨-١٧٧٨) الشعرية «إليسيه، أو فاكخ الغاضب (Elisey ili razdrazhenny Vakkh) بعد ساتيرات سوماروكوف،

النموذج الأكثر أهمية للشعر النقدي الروسي، إذ امتلكت قوة التعرية النقدية إضافة لتصوير أخلاق الشريحة الاجتماعية الأفقر في العاصمة الروسية. استفاد مايكوف هنا من التقاليد الشعرية التي كرسها كل من سوماروكوف وكانتمير الخاصة بتصوير حياة الناس العاديين ومن إنجازات الصحافة الانتقادية الروسية فيما بين ١٧٦٩-١٧٧٠ التي قدمت أساليب لتصوير العيوب والمفاسد الاجتماعية. أراد الكاتب، عبر تصوير مغامرات الحوذي إليسيه وزوجته والتي أودت بهما إلى السجن، تقديم صورة لتطور الحياة الروسية طالما عكسها وعبّر عنها كثير من الصحفيين والاقتصاديين في أواسط الستينات والتي تمثلت أساساً في تزايد تعقيد وتشابك العلاقات الاقتصادية في نظام قائم على العبودية (القنانة) وفي ظرف اقتضى النمو الاقتصادي السماح مؤقتاً للفلاحين الأقنان بالعمل في المدن مقابل أجر. صوّر مايكوف هذه الحركة من الأرياف إلى العواصم، كانتقالٍ ما كان ممكنا تجنبه، من عمل صحي منتج إلى حمأة السكر والرذيلة والجريمة. كان ذلك هو السبيل الذي اختطته الصحافة في تلك الآونة والذي عمّقه مايكوف في «إليسيه، أو فاكخ الغاضب».

ركزت حبكة العمل على مسألة اقتصادية أخرى كانت غير قليلة الأهمية أيضاً في تلك الفترة: نقد نظام تلزيم بيع المشروبات الروحية المتخذ في روسيا في عام ١٧٦٧ الذي أضر بالجمهور الأساسي للسكان على نحو مهلك. يشكل الصراع ضد معتمدي بيع الخمور جوهر الحبكة التالية للعمل التي اتخذت طابعاً خيالياً، إذ تجري أحداثها وسط عالم آلهة أولومبيا. ينجح فاكخ إله الخمر في إقناع الحوذي إليسيه في الانتقام من محتكري الخمور الذين رفعوا أسعار الفودكا والجعة وتدمير مستودعاتهم.

يدافع مايكوف في عمله الشعري عن مصالح الفلاحين ضمن حدود توافقها مع مصالح ملاك الأرض الذين يستثمرون أملاكهم بشكل عقلاني، لكن ليس أكثر. بالتالي، فهو، مع تغنيه «ببطولات» الحوذي الشجاع في الحانات والدكاكين وأوكار الشر في المدينة الكبيرة، لكنه يبقى مع رأي يفيد بأن العمل الزراعي تحت إشراف حصيف من قبل مالك الأرض هو السبيل الوحيد الذي يُبقي الفلاح ضمن حدود الأخلاق الصحيحة والانضباط الاجتماعي.

استطعنا مع مايكوف في العمل الآنف الذكر التعرف إلى زوايا في سان بطرسبورغ لم يكتب عنها أحد قبله في القرن الثامن عشر. لم يعرض لنا قصور وكنائس ومنتزهات المدينة، بل فقراءها، أطرافها، مولخيرها وسجونها. وصف لنا ما صار يُسمى لاحقاً حياة القاع وزوايا المدينة حيث تنتشر بؤر السُكر والجريمة.

علاوة على الأهداف الصحفية المحضة ألّف مايكوف عمله هذا قاصداً تحقيق غرض أدبي خاص. فكانت تلك المحاولة الأولى لوضع عمل شعري «ملحمي – كوميدي» أصيل من النمط الذي وصفه سوماروكوف بتفصيل وذائقة فنية في «رسالة في الشعر»، ففيه جرى وصف مغامرات ذوي الرؤوس الحامية المخمورة والصراع بين فلاحي زيموغوريتس وفلاحي فالداي بأسلوب ملحمي رفيع وغدا أكثر كوميدية لأن إليسيه هو الذي يروي كل ذلك.

يحافظ مايكوف على التمييز بين الأسلوبين الرفيع والمنخفض، وتأتي الكوميديا جزئياً من تناوب هذين الأسلوبين، لكن ذلك ليس السبب الوحيد الذي جعل العمل ذا شهرة وحضور في الأدب حتى عشرينيات القرن التاسع عشر. فيرشح العنصر الكوميدي هنا غالباً من موقف الراوي إزاء ما يروي، وليس من الجمع المفارق لعناصر أسلوبية مختلفة. ولقد قدّر بوشكين عالياً وبالتحديد موقف فاسيلي مايكوف غير المتكلّف ومقاربته الطبيعية من جانب والهزلية من جانب آخر لأبطاله ومغامراتهم.

في سبعينيات القرن الثامن عشر أفصح الاتجاه العاطفي sentimentlism والاتجاه ما قبل الرومانتيكي preromantism في الوعي الأدبي الأوروبي عن تجارب أدبية جديدة، عن مفاهيم جمالية جديدة وعن عوالم شعرية جديدة، كما أثار استجابة مزدوجة من قبل ممثلي الكلاسيكية الروسية. بعضهم رفض تماماً كل جديد، سواء على صعيد الأجناس أو الموضوعات، ولاسيّما الفهم الجديد لمبدأ الشعور الذي طرحته السنتمنتالية. تبنى سوماروكوف هذا الموقف وظل على ذلك حتى آخر حياته، وكذلك فعل مايكوف الذي كان ميالاً، كمؤلف أعمال ساتيرية، لعدم تقديم أي تنازل أمام التيارات الجديدة. لكن آخرين رأوا أن بالإمكان تفهّم عناصر من البرامج الأدبية «الأجنبية»، الأخذ بها واستيعابها وإخضاعها للمنظومة الجمالية التي نجحوا فيها سابقاً. وتبنى هذا الموقف في السعبنيات كل

من خيراسكوف، بوغدانوافيتش، إيفان خمنيتسر، وفي نهاية عقد السبعينيات ديرجافين. ودلّت هذه القابلية أو القدرة على استيعاب وتمثّل الأفكار الجديدة على الحيوية الفائقة للكلاسيكية الروسية، على مقدرتها واستمرارية عطائها.

تسربت الملامح والتأثيرات الرومانتيكية الأولى إلى شعر الكلاسيكية الروسية وبرز في مطلع سبعينيات القرن اهتمام واضح أكثر من ذي قبل بالشخصية القومية، بالتاريخ القومي وبالفلكلور. في ذلك الوقت انبثقت أول محاولة شعرية لإحياء وإعادة إنتاج أحداث تاريخية وصور فولكلورية. وفي هذا السياق كانت ملحمة «روسيادا» (Rossiada, 1779) لمؤلفها ميخائيل خيراسكوف بنظر المعاصرين المهتمين أكثر عمل شعري متميز في السبعينيات. كانت الملحمة مثار دهشةٍ وإعجاب نظراً لعظمة وأهمية موضوعها وطريقة مقاربة ومعالجة المؤلف له، واعتبرت عملاً ضخماً غير مسبوق في الشعر الروسي من حيث اتساع مداه القومي والتاريخي.

أخذ ميخائيل خيراسكوف (١٧٣٣-١٨٠٧) موضوعه من الحدث التاريخي المتمثل في القضاء على ولاية قازان التترية - المغولية على يد إيفان الرهيب في القرن السادس عشر - الحدث الذي اعتبره معاصروه بحق الخطوة الأولى على طريق خلق دولة قوية قادرة مستقلة في السهوب الأوروبية الشرقية. الصراع بين روسيا وقازان في ملحمة خيراسكوف هو صراع بين الشرق والغرب، بين المسيحية والإسلام. علاوة على ذلك لا يبرز الإسلام في الملحمة كدين بذاته بقدر ما يبرز كجملة أساطير وثنية مؤثرة، كمصدر لقوى ظلامية شريرة عموماً تساعد القازانيين في معركتهم ضد القوات الروسية. فتستدعي (القوى الشريرة) بداية حرارة لا تطاق (النشيدان السابع والتاسع)، ومن ثم صقيع الشتاء في عز الصيف (النشيد الثاني عشر). يبرز في مقابل سحر هذه القوى الشيطانية التي تساعد قازان الجحافل الروسية الأرثوذكسية، القديسون الروس والفدائيون البواسل الذين يهزمون قوى الشر والوثنية. على هذا النحو تتطور الأحداث في الملحمة عبر مجالين أو صعيدين: بشري ومافوقبشري. لكن قوى الخير والشر تتدخل مباشرة في الشؤون البشرية أيضاً ليساعد كلٌّ فريقه وليقترح عليه مواقف ومبادرات

وأفعال خاصة. يحذو خيراسكوف حذو شاعر عصر النهضة الإيطالي (تاسو) في الربط بين القرارات السياسية والمبادرات العسكرية للفريقين المتحاربين وبين أفعال القوى «اللاأرضية».

لكن لم يكن الدين ولا السياسة هو ما عنى الناس آنذاك في «الروسيادا». فخيراسكوف كان أول شاعر روسي يبدع صوراً لمشاهد طبيعية عريضة بمثل هذا الوصف الغني، فرسم مناظر طبيعية ليلية قبيل بزوغ القمر ذكّرت بمشاهد «أوسيان» و«يونغ» الليلية الموظفة فنياً.

لكن خيراسكوف يؤيد في فهمه لمقولة «الشعور» بوجه عام المواقف الكلاسيكية مستمراً في اعتباره البسيكولوجيا الفردية كمحصلة لسمات معينة للشخصية يمكن تحديدها وفهمها في إطار عقلاني.

لوحظ تأثير صور خيراسكوف الشعرية في شعر أواخر السبعينيات ومطلع الثمانينات، وبوجه خاص في أعمال ديرجافين.

أصبح أيبوليت بوغدانوفيتش (١٧٤٣-١٨٠٣) أحد أهم الشعراء الروس في العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر بفضل قصيدته الشعرية الطويلة «دوشينكا» (Dushenka, 1783) والمنشورة أول مرة في عام ١٧٧٨ بعنوان «مغامرات دوشينكا». بنى بوغدانوفيتش عمله مستعيراً قصة كيوبيد وبسيشيه، إحدى أشهر الأساطير في الأدب الإغريقي الكلاسيكي، مستوعباً أساسها الأسطوري الشهير وأسلوب سردها في أصلها الأول «أبوليوس» وفي صياغتها مجدداً من قبل لافونتين؛ وفي ضوء ذلك جاءت محاولته الجريئة، قياساً لذلك الزمن، لتضمين عمله أنماطاً وصوراً من الفلكلور الشعبي الروسي. نقل بوغدانوفيتش قصة دوشينكا، بأصلها اليوناني القديم إلى الأرض الروسية، واتخذت جذوراً ثابتة هنا. لم يكن ذلك مجرد مسألة موضوعات وشخصيات فلكلورية، فقد أدخل بوغدانوفيتش بجسارة، كما فعل مايكوف قبله، الحياة اليومية في عمله. فمثلاً، مع انطلاق دوشينكا في رحلة زواجها يحمل خدمها في إثرها، إضافة إلى «سرير الكريستال»، كل الأمتعة التي تتطلبها المرأة من عليّة القوم في ذلك الزمن:

ستة عشر رجلاً حملوا في حشايا
إثر الإمبراطورة المطرزات والمخرمات
التي وضعتها أم الإمبراطورة بنفسها فيها
مع أدوات الزينة وأمشاط ودبابيس الشعر
وكل الأصناف الأخرى الضرورية.

تربط كل هذه التفاصيل والنثريات المتصلة بالحياة اليومية لبيئة طبقة النبلاء الروس هذا العمل بالحياة إلى درجة ما. كل ما يحدث فيه يبعده عن أسطورة، وتضفي الشخصيات الخيالية والأغاني الشعبية الريفية ومحاورات الرعاة الغنائية على «دوشينكا» صبغة إنسانية آسرة. نجح بوغدانوفيتش في نفخ الحياة في شخصية بسيشيه التقليدية عند لافونتين بتصويرها فتاةٍ حية معاصرة من أسرة نبيلة متوسطة. وبهذا الشكل تجاوزت دوشينكا، بالطبيعيةً التي اتسم بها سلوكها وبالبساطة التي ميّزت شخصيتها، كل ما أبدعه الأدب الروسي من هذا القبيل قبل «سيفيتلانا» جوكوفسكي و«رسلان ولودميلا» بوشكين.

في قصيدته الطويلة هذه يتخذ بوغدانوفيتش موقفاً ساخراً مميزاً تجاه موضوعه وتجاه الأحداث التي يصفها. ولا يكف عن إبداء السخرية حتى عندما تكون بطلته في خطر، أو عندما تجد نفسها في مواقف وظروف صعبة. البسمة على شفتيه باستمرار وهو يروي مسرات وهموم دوشينكا، وسخريته تُولّد في ذهن القارئ صورة «أدبية» مميزة للمؤلف الذي يصبح بموجبها إحدى شخصيات العمل: هذه الصورة الذهنية يمكن أن تحل محل الشاعر في وعي الأجيال اللاحقة من القراء. في «دوشينكا» قدّم بوغدانوفيتش نفسه شاعراً يغني الجمال والكمال، لكنه لم يمنح صورة الشاعر (صورته هو) أي تميّز خاص أو بُعد تاريخي. مؤلف «دوشينكا» يعيش وحده في عالم الجمال والشعر. هكذا جاءت قصيدة بوغدانوفيتش التجسيد الأكمل لطموحات الكلاسيكية الروسية في المرحلة «الجمالية» من تطورها.

كان ياكوف كنياجنين (١٧٤٢-١٧٩٣) ونيكولاي نيكولوف (١٧٥٨-١٨١٥) أشهر كاتبين مسرحيين من مدرسة سوماركوف. أحدث هذان الكاتبان

تغيرات جوهرية حقيقية في البنية الفنية للتراجيديا ومنحاها بُعداً اجتماعياً مباشراً افتقدته سابقاً.

إذا كان كنياجنين قد عالج في «فلاديمير و ياروبولك» المكتوبة عام ١٧٧٢ مسألة الشرف كلية بروحية تراجيديا سوماروكوف في مراحله الأولى، فإنه خالف في «روسلاف» (١٧٨٣) مقاربة المعلّم المصلح واتخذ كمصدر أساس للصراع الدرامي، فكرة الخير العام مجسدةً في أشكال من الحماسة والإخلاص الوطني. يبرز هذا الشعور الوطني المدني الواعي الذي تبديه «الروح العظيمة» للبطل الرئيس في تراجيديا كنياجنين في تفارق وتعارض ليس فقط مع نماذج الغرور والأنانية، كما هي ممثلة في خريستيرن وكيدار، بل وحتى مع أبطال إيجابيين عموماً مثل ليوبومير السفير الروسي إلى السويد، والأمير الروسي المستعد للتضحية بالأرض التي أخذها من السويديين من أجل إنقاذ روسلاف. يمكن تفسير ثبات وصمود روسلاف إزاء كل التجارب والمحن التي تعرّض لها من خلال مفهوم الشرف الهادي له والمتمسك به. ومفهومه للشرف مختلف تماماً عن ذاك الذي يلهم أبطال تراجيديات سوماروكوف: الوطنية، كما يراها روسلاف، تعني تكريس الذات المطلق وغير المشروط للوطن، لروسيا، وليس لأمير أو للسلطات.

ليست فلسفة البطولة التي تتخلل تراجيديا كنياجنين بأكملها مؤسسةً على أي مفهوم تاريخي محدد جيداً كما لدى سوماروكوف، بل على صورة عاطفية وبسيكولوجية للمواطن – الوطني الروسي. لذلك يبدو النظام السياسي الروسي الذي يمثله روسلاف بشكل رائع ضبابياً في تصوير المؤلف. فتبدو روسيا وقد تحرّرت من النير التتري – المغولي، لكن ليس ثمة تعريف أو تحديد دقيق أكثر مما هو معطى. يدور المضمون الأساسي للخلاف المستمر خلال كل مراحل تطور الحدث التراجيدي بين روسلاف وكل الشخصيات الأخرى – سواء الإيجابية أو السلبية – حول المفهوم العاطفي والبسيكولوجي لجوهر الشخصية الوطنية. روسلاف يتمنى أن يموت في سبيل وطنه، وبهذا الشكل يقيم الدليل على حقه في أن يسمى مواطن روسيا. أما الشخصيات الأخرى فتسعى – بمبررات شتى وانطلاقاً من وجهات نظر مختلفة – لحرفه عن هذا

القصد. هكذا يبقى الخلاف بالتالي حول الشيء ذاته، على الرغم من أن الأبطال السلبيين (الطاغية خريستيرن والخائن كيدار) يفشلون في فهم بواعث وتطلعات روسلاف، في حين يفهمها الأبطال الإيجابيون، لكنّهم يرون أنه لا يجدر بالإنسان أخلاقياً أن يكون دوماً على هذه الصرامة.

في التراجيديا أدى تحوّل الصراع من داخلي إلى خارجي، أو التحوّل من تحليل ذات البطل إلى الصراع الذي يحدث في الخارج إلى تغيير في الأسلوب التراجيدي. تحوّل الحوار بين الشخصيات إلى حوار بين البطل وجمهور المشاهدين الذين بدا البطل وكأنه يخاطبهم مباشرة.

كانت تراجيديا كنياجنين الثامنة والأخيرة «فاديم النوفغورودي» (Vadim novgorodsky, 1789) مختلفة وذات طابع خاص. فقد تناول الكاتب موضوعاً تاريخياً غرائبياً، وإن كان شائعاً ومطروحاً في القرن الثامن عشر – الصراع في القرن التاسع بين الأمير الإسكندنافي روريك وأهل نوفغورود بقيادة فاديم الذي حارب دفاعاً عن حرية مدينته. في التراجيديا يتغلّب روريك على فاديم، لأن الناس سئموا الفوضى التي أغرق الأرستقراطيون فيها نوفغورود الحرة، وآثروا السلام والنظام في ظل سلطة قيصرية مستقرة. رغب كيناجنين، في ظل مناخ التوتر السائد في روسيا إثر انفجار الثورة الفرنسية، أن يرى عمله على خشبة المسرح. ولم تطبع هذه التراجيديا في المرة الأولى إلاّ في عام ١٧٩٣ بعد موته. لكن الإمبراطورة كاترين اعتبرت المسرحية خطيرة جداً، فأتلفت يد الجلاد حرقاً كل النسخ المطبوعة، ولم تطبع من جديد إلاّ في عام ١٨٧١.

بحث نيكولوف أيضاً عن أساليب لتجديد فن التراجيديا، لكن آراءه بهذا الخصوص لم تنسجم مع تلك التي تبناها كيناجنين. فصوّر نيكولوف الإنسان المعاصر ضحية للانقسام الروحي. كان مهتماً بالمضمون الفلسفي والسياسي لصراعات زمانه، لم يشعر أنه ملزم بالبحث عن أي تفسير تاريخي لها واكتفى بنفس الشكل من التواصل مع جمهوره وبنفس الشكل من منظومة الحكم والمأثورات التقريرية التي ألفناها في مسرحيات كيناجنين.

لم يبدأ غافريل ديرجافين (١٧٤٣-١٨١٦)، الشاعر الروسي الأشهر في القرن الثامن عشر، باتباع الخطوط الرئيسة للتيار الشعري العام السائد في زمانه إلا عند نهاية عقد السبعينيات: بقي خمسة عشر عاماً حتى اكتشف أو اتخذ مقاربته الشعرية الشخصية. خلال السنوات التي نشر فيها معاصروه الأصغر سناً كتاباً إثر كتاب محتلين أمكنتهم على منصة الشعر الروسية ونالوا تقويمات مفصلة في مشروع نوفيكوف «تجربة قاموس تاريخي للكتّاب الروس (Opyt istoricheskoqo slovarya rossiskikh pisateley) الموضوع عام ١٧٧٢، والذي يعد أول مسح شامل للأدب الروسي، رضي ديرجافين بوصفه فيه كمؤلف قصائد نقدية موجهة ضد «الحرس القيصري». لم يستوعب ديرجافين نظرية وتجربة الشعر الروسي من خلال الدراسة الشخصية مع شاعر أكبر سناً أو معلم معترف به، بل شقّ طريقه الخاص وسط تعقيدات الاتجاهات الأدبية المعاصرة وجرّب قدراته في أجناس ومقاربات شتى، مقلداً لومونوسوف أحياناً وسوماركوف في أحيان أخرى. فتّش عن أجوبة على الأسئلة التي شغلته في كتابات لومونوسوف وترديكوفسكي التي كانت متاحةً له وفي أعمال المنظرين الكلاسيكيين المعروفين في عصره، في القرن الثامن عشر.

تشكل موقف ديرجافين تجاه أعمال الشعر الروسي المعاصرة المنشورة من خلال رأيه المتطور نظرياً للشعر كمجموعة أعمال نموذجية في كل الأجناس. وما على الشاعر المبتدئ إلا دراسة هذه النماذج بعناية ومن ثم تقليدها.

لم تمنع الدراسة المتأنية للنماذج المختلفة من الأجناس الدنيا الأقل أهمية ديرجافين في الوقت ذاته من كتابة القصائد الغنائية (Odes) والرسائل (epistles) التي سار فيها، شاء أم أبى، على خطا لومونوسوف، دون أن يخفي تبعيته للشعر البندري (نسبة إلى الشاعر الإغريقي بندار Pendar من القرن الخامس قبل الميلاد الذي عرف بكتابة الشعر غير النظامي المتحرر من القواعد والقيود المكرسة). لكن رغم كل محاولاته العنيدة لفهم سر «الأسلوب الرفيع» المنسوب إلى لومونوسوف، فإن ديرجافين لم ينجح في ذلك. بدا له أحياناً أن ليس ثمة من سر على الإطلاق، وأن باستطاعة المرء كتابة قصيدة بأسلوب رفيع دون استخدام شكل لومونوسوفي.

عند نهاية السبعينيات وجد ديرجافين نفسه كشاعر، واختار طريقاً آخر في الشعر غير ذاك الذي راده لومونوسوف. أسهم في تحديد مكانته الشعرية وإدراكه لها فعلاً أصدقاؤه الشعراء، مثل نيكولاي لفوف، فاسيلي كابنيست وإيفان خمنيتسر. كان هؤلاء في مستوى كل جديد في الأدب الأوروبي والحياة الفنية وأصحاب مشاريع أدبية جريئة. كان خمنيتسر (١٧٤٥-١٧٨٤)، بعد سوماركوف، أبرز كاتب قصة أسطورية (Basnya) في الأدب الروسي في السبعينيات: نشر مجموعة قصصه الأسطورية الأولى في عام ١٧٧٩، في العام نفسه الذي شهد بداية انتهاج ديرجافين سبيله الأدبي المستقل. أعطى خمنيتسر مجموعته عنوان «حكايات وقصص ن.ن» (Basni i skazki N.N) وشكّلت خطوة تجديدية ضمن إطار هذا الجنس.

سخر سوماروكوف وأتباعه في قصصهم من حالات معينة من خرق القواعد العقلية والأخلاقية. كانت الشخصيات في أعمال سوماروكوف شريرة وغبية، على الرغم من أن القوانين التي تحكم العالم عقلانية وصحيحة. تصدر الفكاهة أو الدعابة في عالم سوماروكوف من صدام السخيف اللاعقلاني واللاطبيعي مع مثال العقلانية والصحة الكامن في وعي الكاتب.

عالم قصص وحكايات خمنيتسر مختلف تماماً، مع علاقات تبادلية داخلية مختلفة بين الأفكار والأشياء. لا يهاجم خمنيتسر حالات معينة من الغباء واللامنطق، سخف الأشياء والخطأ الكامن في بنية الحياة عموماً. مواضيع حكاياته غير فكهة مقارنة بمواضيع سوماروكوف، لأن غرضها النقدي أشمل وأعم - الخصال والعيوب والعادات الإنسانية الشائعة عند كل الشعوب وفي الحياة الإنسانية بعامة. بالتالي، فالحبكات التي يطرحها خمنيتسر هي إلى حد كبير غير روسية، كما أن أبعادها الاجتماعية عامة. شخصياته في الغالب «أغنياء» و«فقراء» دون أي تحديد واضح لأصولهم الاجتماعية. يكمن هدف خمنيتسر، فيما يطرحه ويعالجه من موضوعات، في فضح سخف المجتمع الإنساني بعامة انطلاقاً من وجهة نظر الفكر الفلسفي التقدمي المطروح في ذلك العصر. يسعى كي يدل القراء على ضلالاتهم ولُخطائهم ليثبت الحقيقة في مكان المفاهيم الزائفة للحياة: تلك هي المهمة التي ندب خمنيتسر نفسه لها ككاتب والتي وضعها في اعتباره أيضاً عندما اختار موضوعات أعماله وأساليب معالجتها.

انطلاقاً مما سبق لم يكن خمنيتسر مهتماً بإضفاء صبغة فردية على خطاب شخصياته، أو إعطائهم أي نوع من توصيف فردي. كل شخصياته تنطق بلغة أدبية واحدة. وخطاب المؤلف نفسه مشابه تماماً من الناحية الأسلوبية لخطابات شخصياته، وإن كان يبدو أكثر ثقافة ونضجاً منهم. أخيراً نلمس حرصاً واضحاً منه لتجنب أي مقارنات أو تشبيهات، لغرض الفكاهة والدعابة، بين الإنسان والحيوان، حتى إنه لا وجود للحيوان إلا نادراً في أعماله.

عند نهاية السبعينيات خرق ديرجافين مبدأ القدسية والوقار الذي اتسمت به القصيدة الغنائية في تطرقها لما يتصل بالسيرة الشخصية. لا يبدو في قصائده الموجهة إلى القيصر كشاعرٍ يغني العظمة والجلال والجمال فقط، بل وأيضاً كموظف حكومي، كرب أسرة، كضحية لاتهامات مسؤولين رفيعين لا يحبونه، كمكافح من أجل الحقيقة والعدالة الاجتماعية والفردية.

يمتلك الشعر – حسب قول ديرجافين – سيمياء مزدوجة. فالشاعر «يمجد الخالق» و«يمدح الملوك الجيدين»، أي يفعل تماماً كما فعل لومونوسوف ومن سار على دربه: هو مدح كاترين كما مدح لومونوسوف إليزافينا.

بعد أن تكونت واتضحت معالم مقاربته الأسلوبية عند أواخر السبعينيات بنى ديرجافين أشعاره الدينية والفلسفية على أسس أخرى مختلفة عما هي لدى لومونوسوف. لم يرَ في الآفاق الواسعة التي فتحها العلم الطبيعي في القرن الثامن عشر أساساً لجو الإلهام والتفاؤل الذي بشّر به، أو ساعد على خلقه لومونوسوف. وكان السؤال الأساسي الذي بحث ديرجافين عن أجوبة عليه، بمقتضى قناعاته الدينية، متعلقاً بمصير الإنسان في هذا الكون وإلى أي حدٍ هو مقدر سلفاً.

في قصيدته في عام ١٧٧٩ بعنوان «حول وفاة الأمير ميشيرسكي» (Na smert knyzya meshcherskogo) التي اعتبرها النقاد الروس أفضل عمل أدبي عنده، تطرق ديرجافين إلى العلاقة المتبادلة بين الزمن والأبدية، إلى عدم إمكانية تغيير جريان الزمن وخضوع أو تبعية وجود الفرد لذلك. وعلى الرغم من أن ديرجافين لم يكن ماسونياً، إلا أنه ضمّن قصيدته إيحاءات عديدة من «أفكار ليلية» ليونغ المؤلف المحترم كثيراً من قبل الماسونيين الروس

المتحلقين حول نوفيكوف. دشّن ديرجافين بهذه القصيدة موضوعاً جديداً في الشعر الروسي، وغدا بذلك معلم وسلف كل من جوكوفسكي وتوتشيف.

في قصيدته «الإله» (Bog, 1784) أعطى ديرجافين وصفاً لفكرة القيد العظيم المكبّل للإنسان المطروحة في الفكر الديني والفلسفي في القرن الثامن عشر. يعتقد ديرجافين أن الإنسان كفرد، أو الإنسان بوجه عام، بمعزل عن الإطار التاريخي والاجتماعي، قادر روحياً على التغلّب على ضعفه ككائن فيزيولوجي والاقتراب من الألوهية، أو حتى ربما الوصول إلى شبهها. وفي هذه القصيدة وأمثالها حمل الحدس الشاعري ديرجافين إلى أبعد من حدود المبادئ المسيحية الأرثونكسية، ولم تؤثر انتقادات رجال الدين بهذا الخصوص على الاستقبال الحماسي للقراء لتساؤلات هذا الشاعر لا في حياته ولا بعد مماته.

إن الشاعر، كما يرى ديرجافين، صوت معبّر عن الشعور الحي للأمة، «صوت الشعب الروسي»، كما عبّر عن ذلك لاحقاً الشاعر بوشكين، لكنه لا يتكلم باسم الشعب أو الأمة فقط، بل وباسمه أيضاً. يرى ديرجافين أن من حق الشاعر أن يعبّر عن ذاته، عن حياته الخاصة وعن مجمل علاقاته كشخص وكفرد في المجتمع. وعلى هذا الأساس نجد في شعره أيضاً، وعلى قدم المساواة، صدى المثل الأعلى التقليدي للرواقية الأخلاقية وتكريس الذات من أجل الخير والفضيلة إلى جانب المثل الأعلى الهوراسي والأبيقوري، أو باختصار كل مجالات الحياة الشخصية بأفراحها وأتراحها العائلية.

طبعاً لم تستطع مواضيع الحياة اليومية طرد المواضيع الكبرى المتصلة بالمواطنة والسياسة والدولة من شعر ديرجافين. فهذه الأخيرة تطورت في كتاباته في أشكال وطرق معقدة، بارزة منتصرة أحياناً، ومتراجعة أحياناً أخرى متخذةً طابعاً عرضياً ثانوياً. يمكن ملاحظة غلبة الموضوعات الشخصية على تلك السياسة والأخلاقية العامة في شعر ديرجافين بين السبعينيات والثمانينيات، لكن، بدءاً من مطلع الثمانينات ووصولاً حتى منتصف التسعينيات، نلمس هيمنة القصائد الرصينة والتطرق لأحداث تاريخية هامة وما يتصل بها من قضايا سياسية. بعد منتصف التسعينيات تعود إلى الواجهة من جديد في شعر ديرجافين

مسائل الحياة اليومية والشخصية: لاقت هذه المسائل انعكاساً لها في «أغاني أناكريونية» (Anakreontichskie pesni) [نسبة إلى الشاعر الإغريقي أناكريون من القرن الخامس قبل الميلاد المعروف بأغانيه عن الحب والخمر واللهو] العائدة لعام ١٨٠٤، على الرغم من أن ديرجافين يعتبر أن من واجبه الأكيد الاستجابة للأحداث السياسية والعسكرية المعاصرة.

حصل ديرجافين على اعتراف حكومي، أي تأييد كاترين الشخصي ورضاها عنه بمناسبة نشر «قصيدة إلى فليتسا» (Oda Felitse, 1782) التي يمجّد فيها الإمبراطورة. خرق ديرجافين في هذا العمل الشعري كل قواعد الجنس الأدبي بجعل فليتسا أو الإمبراطورة كاترين تتصرف مثل كل إنسان عادي فانٍ: تمشي «على قدميها»، تأكل، تقرأ، تعامل الناس بلطافة وتستمتع بالنكات. وجرى تعزيز أهمية بساطة الإمبراطورة وحبّها للعمل بعقد مقارنة بين تواضع هذه المرأة العظيمة التي تقود الدولة وتحرص على «سعادة الناس» وبين سلوك الأرستقراطيين الأغبياء المنعمين ذوي الاهتمامات السخفية، ومن خلال المقارنة بين التسليات العادية جداً لعامة الناس (لعبة علبة الكبريت) وبين ولع الآخرين بآلات النفخ الموسيقية التي كانت في ذلك الزمن (القرن الثامن عشر) أرقى لأشكال الفن الموسيقي.

لكن، على الرغم من تنوع ميول وأذواق الأرستقراطيين، فإن كل هؤلاء «الميرزات» (المسؤولين الرفيعي المستوى) في «فليتسا» يفتقرون إلى أية أفكار واهتمامات مدنية جدّية: حتى تلك الأسطر، التي يحكي فيها ديرجافين عن خطط بوتيومكين السياسية، تنضح بالسخرية مع تصويرها ضرباً من لهو عقل فارغ ولا تمت بصلة إلى فكر رجل دولة.

إلى جانب تصوير طريقة حياة فليتسا المتواضعة وحبها للعمل يعزّز ديرجافين الصورة المثالية للإمبراطورة بوصف اهتماماتها اليومية التي تشمل سلسة كاملة من مهام الحكم وإدارة شؤون الدولة وتلبية متطلبات الأمة، مع عدم إزعاج مرؤوسيها أو انتظار بطولات منهم. تعني عبارة ديرجافين: «كن على العرش إنساناً» في «فليتسا» أنه يحسن بالإمبراطورة كاترين أن تكون متسامحة رحيمة إزاء ضعف بني البشر وعيوبهم لا أن تكون قاسية.

تتقارب وجهتا نظر لومونوسوف وديرجافين بخصوص الحد الطبيعي الفاصل بين «البطل» أو الرجل العظيم حامل فكرة وأعباء الحكم المطلق التنويري وبين الشخص العادي الفاني. لكن هذا الحد يتلاشى في نهاية المطاف لدى ديرجافين عندما يطلب من القيصر، السيد الحاكم، قبل أي شيء آخر، أن يقر بشرعية مصالح كل فرد بوجه خاص (أي ما نسميه الآن الحقوق الإنسانية)، وليس فقط بشرعية مصالح الأمة ككل.

ونظراً لأنه كان آنئذٍ كالآخرين واثقاً بعبقرية الإمبراطورة وقدراتها فقد حاول التدليل على أن ميزاتها الإنسانية الخالصة توفر المعطيات الإيجابية والأساس لها بوصفها حاكمة. فليتسا عند ديرجافين تضطلع بنجاح بمهامها والتزاماتها الحكومية، لأنها هي نفسها إنسانة أولاً وتدرك كل ضرورة إنسانية وكل ضعف إنساني أيضاً. على هذا النحو كان ديرجافين تحديداً هو من خلق الأسطورة الشعرية حول كاترين، الأسطورة التي دامت في الوعي الثقافي الروسي لما يقرب من قرن من الزمن.

في «فليتسا» وفي قصائد أخرى مشابهة («رؤية الميرزا»، «إلى ريشميسل») اكتشف ديرجافين زاوية جديدة أطلّ من خلالها لتسليط الضوء على حال الشريحة الأرستقراطية حول الإمبراطورة. تمثّلَ الأمر الجديد هنا في تصوير الناس والأحداث على نحو تجريدي خيالي (عالم حكايات الشرق الخرافية) إلى جانب الحديث بشكل ملموس ومحدد عن تفاصيل وأمور صغيرة من صلب عالم الحياة اليومية. ولم يجد المعاصرون صعوبة في التعرف إلى الأفراد الذين كان يقصدهم أو يتحدث عنهم الشاعر. فقصائد ديرجافين حول الشريحة العليا من طبقة النبلاء اشتملت على جملة إشارات واستعارات طرحتها وطورتها جيداً الصحافة الروسية فيما بين ١٧٦٩-١٧٧٢، ولاسيما في صحف نوفيكوف.

في قصائد ديرجافين الغنائية الطويلة مثل «صورة فليتسا» (Izobrozhenie felitsy)، «الشّلال» (Vodopad)، «حول الاستيلاء على إسماعيل» (Na vzyatie izmaila)، أو «عن الغدر» (Na kovarstvo) يستطيع المرء بوضوح تبيّن قطيعة ديرجافين مع فكرة لومونوسوف حول الأسلوب

الرفيع: دافع ديرجافين عن مبدئه الأسلوبي في «الاختيار المعادل للكلمات». وفي «فيلتسا» وسواها من الأعمال الأخرى المشابهة أفرد ديرجافين حيزاً محدّداً بدقة للأسلوب الخفيض المستوى أو العامي. فالشاعر المفترض أن يكون الراوي في «فليتسا» هو «ميرزا» ويستخدم كلمات وعبارات لا يمكن أن نصادفها في ذلك الحين إلاّ في الشعر الهزلي، أو في أجناس مثل الحكاية والأشعار الكوميدية.

لكن وحتى هذا الحين ما زال نظام «الأساليب الثلاثة» (رفيع، وسط، ومنخفض)، الذي وضعه لومونوسوف وأصبح القاعدة الأسلوبية الأساسية للكلاسيكية الروسية، معتمداً ومراعى من قبل ديرجافين وحتى ضمن حدود الجنس الواحد. وما زال التصنيف التراتبي للمواضيع الشعرية – من رفيع إلى منخفض – من الإله إلى الدودة – قائماً وفوق أي نقاش حتى لدى ديرجافين. الأمر الوحيد الطارئ هو تغيّر مقاربة الشاعر للواقع. ومع تطور فنه أكثر أضحت الاعتبارات الجمالية تحدّد أكثر اختياره للمواضيع كما لأساليب معالجتها. مع شعر ديرجافين تدخل الكلاسيكية الروسية طور تطورها الأرفع، تصل إلى النقطة التي تصبح فيها المبادئ الجمالية حاسمة مقررة، في حين كان كل شيء في السابق خاضعاً للسياسة والأخلاق.

في قصائده الغنائية العائدة لفترة الثمانينيات والتسعينيات انطلق ديرجافين في تقويمه للناس والأحداث من وجهة النظر التي بدت معبّرة عن الرأي العام للأمة: بحث بين قادة المجتمع الروسي عن أولئك الذين نذورا أنفسهم للواجب وعن المتحمسين الغيورين «للصالح العام». بدءاً من أواسط التسعينيات تراجع ديرجافين أكثر فأكثر من العام إلى الخاص، ازدادت في شعره موتيفات الحياة الشخصية، أصبح متوجساً بشكل متزايد من الهوة الفاصلة يبين المثل الأخلاقية والمعارك السياسة الجارية.

-٣-

الانتقال إلى العصر الحديث

السنتمنتالية وبواكير الرومانتيكية

١٧٩٠ - ١٨٢٠

مرت الإمبراطورية الروسية بين عامي ١٧٩٠ و ١٨٢٠ بمرحلة تململ واضطراب ابتدأت إثر قيام الثورة الفرنسية واستمرت مع صعود نابليون وفترة حروبه التي شهدت الغزو الفرنسي لروسيا في عام ١٨١٢، ثم احتلال باريس وانتهت مع الحراك الفكري الذي بلغ ذروته في الانتفاضة الديسمبرية المجهضة في عام ١٨٢٥. في تلك الفترة لم يكن ممكناً توجه قسم كبير من طاقات الأمة نحو الأدب.

في الإطار الأدبي ابتدأت هذه المرحلة مع عمل عكس بصدق التوترات السياسية المواكبة للثورة الفرنسية هو «رحلة من سان بطرسبورغ إلى موسكو» لمؤلفه راديشيف وانتهت مع قصة بوشكين الشعرية «رسلان ولودميلا» التي عبرت جيداً عن الحساسية الرومانتيكية عند تخوم نهوض ثقافي لم يعمر طويلاً. في هذه السنوات الثلاثين الفاصلة المتميزة باضطراب وفوضى ثقافية حدث تحول عظيم في مقاربة الأدب للعالم عبَّر عنه بجدارة آرثر لوفجوي عندما رأى أنه خلال سنوات الكلاسيكية الجديدة والتنوير تطلع رجال الفكر والثقافة إلى معيار وحيد، بمثابة «إطارٍ موحدٍ جامعٍ شاملٍ لكل إنسان ذي تفكير عقلاني». لكن حدث بعدئذٍ تحول هام جداً في النظرة العامة اكتمل خلال المرحلة الرومانتيكية عندما «ساد اعتقاد مفاده أنه في كل أطوار الحياة الإنسانية كان ثمة ميزات متنوعة، وأن هذا التنوع بحد ذاته يشكل

جوهر التفوق». باختصار حصل تحول من التركيز على معيار إنساني واحد وحيد إلى إيمان بالتنوع لأجل ذاته.

في حين أقصت الذهنية الكلاسيكية التجربة الفردية والعاطفة الشخصية من الأدب جعل كتاب العصر السنتمنتالي الحساسية الفردية معبودهم، وفي حين لم تر العين الكلاسيكية إلا ما هو مهم للمجتمع ككل مال المؤلف السنتمنتالي إلى التركيز على الحساسيات الشخصية وحتى على الشذوذات الفردية. صار الفرد، وليس المجتمع، في مركز البصيرة الأدبية: في المرحلة الكلاسيكية، إذا كان الصراع النظامي بين الحب والواجب يجب أن يتكلل بنصر للأخير، فإنه في العصر السنتمنتالي يجب أن ينتصر الحب على طول الخط، هذا إن لم يصبح الصراع بمجمله غير ذي معنى، أو ضرباً من الوهم في المقام الأول. وهكذا، على الرغم من أن جذور ديرجافين كانت ممتدة في التربة النيوكلاسيكية التقليدية، إلا أن شعره عند منقلب القرن (عند بداية القرن التاسع عشر) تطلب ملاحظات واسعة لفهمه، لأنه كتب انطلاقاً من تجارب شخصية لا يمكن توقع معرفتها من قبل آخرين ما لم يكونوا مطلعين عليها.

في ظل مثل هذا التحول أو التغير كان ثمة ثوابت أيضاً. أحد هذه الثوابت بقاء الشعر في مركز الصدارة مع تراجع القصيدة الغنائية (ode)، أو انسحابها لتحل مكانها أجناس أقصر وأقل تميزاً على رأسها القصيدة التأملية المغلفة بالكآبة والحزن. لكن الشعر احتفظ بموقعه جيداً في معركة التنافس مع النثر وسيستمر في ذلك حتى نهاية المرحلة الرومانتيكية. الثابت الثاني كان الصلة بين الكتاب والدولة. فعُين كارامزين مثلاً، بعد شهرته المبكرة اللافتة كشاعر وناثر، مؤرخاً رسمياً من قبل السلطة الحاكمة فمكّنه موقعه من تأليف عمله الهام «تاريخ الدولة الروسية» ووفرّ له سبيلاً إلى صلة بالقيصر كمستشار. وعُين ديرجافين بُعيد مطلع القرن الجديد وزيراً للعدل فترة من الزمن، ولاحقاً تحول ألكسندر شيشكوف أثناء الغزو النابليوني من الأنشطة الأدبية واللغوية إلى مؤلف ومعد بيانات وإعلانات رسمية تحث الشعب الروسي على مقاومة الغزاة. جوكوفسكي أيضاً كان قريباً من عائلة القيصر بوصفه معلماً ومستشاراً. وحتى راديشيف نفسه، الذي سجن على أنه راديكالي في بداية هذه المرحلة، أطلق سراحه عند اعتلاء بافل الأول العرش وشغل فيما بعد وظيفة حكومية مسؤولة. لكن إلى جانب ذلك برزت علامات عدم رضا سياسي في أوساط الكتاب، عدم رضا أثمر في المرحلة الرومانتيكية المقبلة.

ثمة ظاهرة خاصة ميزت هذه المرحلة هي الحضور الواسع للحلقات الأدبية الرسمية وغير الرسمية، التي نشأت من وعي الكتاب الروس في أنهم معنيون ومنخرطون في مشروع ثقافي عام. أبرز تلك الحلقات هي «جمعية محبي الكلمة الروسية» التي التأمت في منزل ديرجافين بإدارة شيشكوف عدة سنوات. تشكلت حلقة مقابلة حملت اسم «أرزاماس» التي، وإن كانت غير رسمية، ضمت كتاباً كثيرين أسماؤهم محفورة الآن في تاريخ الأدب الروسي. كان الكتاب على صلة ومعرفة شخصية أحدهم بالآخر. وخاضوا نقاشات ومناظرات ساعدتهم على تعميق مواقفهم الفكرية؛ وكانوا موقنين تماماً بأن ما يكتبونه سيكون ذا صدى في المجتمع الروسي المثقف، حتى وإن كان هذا المجتمع غير واسع جداً. كانت هذه الصلات الشخصية هامة في إعداد الأرضية لتفتح أزهار الأدب الروسي في القرن التاسع عشر وابتداءً مع أعمال ألكسندر بوشكين.

في حوالي منتصف القرن الثامن عشر بدأت اتجاهات أدبية جديدة تنافس الكلاسيكية. فهذه الأخيرة التي شكلت في حين من الزمن حركة قوية، فاعلة ومؤثرة شرعت تخلي مواقعها المعهودة، ليس فقط داخل الوعي الفني للكتاب، بل وفي أذهان القراء.

كان من الطبيعي نهوض اتجاهات أدبية معارضة للكلاسيكية، اتجاهات نظرت إلى الحياة بطريقة مختلفة في بلاد لم تذعن الدراما فيها أبداً للمنظومة الكلاسيكية، بلاد شهدت تقاليد الرواية – الجنس الأدبي الذي رفضه المنظرون الكلاسيكيون – فيها خلال زمن طويل تطوراً جيداً: في إنكلترا وطن شكسبير ومارلو، بن جونسون وسموليت.

احتضن الأدب الإنكليزي وعزز مفهوماً للشخصية مغايراً لذاك السائد في ظل الكلاسيكية. فهذه الأخيرة لم تنظر إلى الإنسان كشخصية personality بقدر ما نظرت إليه كحامل لفكرة أو شعور معين؛ اعتبرت الفرد جزءاً صغيراً داخل منظومة اجتماعية تراتبية التكوين (بطلاً في تراجيديا، راعياً رقيقاً في أنشودة ريفية، قائداً حربياً أو حاكما في قصيدة غنائية وهكذا دواليك.

مثّل صاموئيل ريتشارد سون رائد هذا التصوير الجديد للإنسان، إذ قدّم في روايتيه الرسالتين epistolary الشهيرتين «باميلا، أو مكافأة على فضيلة»

(١٧٤٠) و«كلاريسا، أو قصة سيدة شابة» (١٧٤٧-١٧٤٨) تصويراً تفصيلياً للعوالم الداخلية لأبطاله، لأناسٍ عاديين تشغل بالهم معاناة رومانتيكية.

نشر لورانس ستيرن روايتين مترابطتين - «حياة وآراء تريسترام شاندي» (١٧٦٠-١٧٦٧) و«رحلة سنتمنتالية عبر فرنسا وإيطاليا» (١٧٦٨) - تولى فيهما استقصاء المعاناة الروحية الدقيقة ومشاعر وأحاسيس شخصياته. أوصل تحليله إلى التمام، وأعطت الرواية الثانية المذكورة اسمها إلى حركة أدبية كاملة: السنتمنتالية Sentimentalism. لا حاجة للتذكير بأن تكوّن الاتجاه السنتمنتالي كان في الواقع معقداً واستغرق صدور كثير من الأعمال الأدبية العالمية، بما في ذلك روائع مثل «هيلويز الجديدة» (١٧٦١) لروسو و«آلام فرتر» (١٧٧٤) لغوته.

في الأدب السنتمنتالي نظر إلى أن الإنسان فرد، شخصية مستقلة لذاتها وبذاتها (ولا يتصرف انطلاقاً من دواعي الواجب أو بتأثير من المحيط) وصُورت على هذا الأساس - صوّرت مدافعة عن مصيرها وسلوكها (أبطال ستيرن لا يهتمون إلا قليلاً بقواعد المجتمع ويعيشون وفق نزواتهم وأمزجتهم وممارسين هواياتهم المختلفة). يغدو مثل هذا الفرد، والحال كذلك، وحيداً واهناً في مواجهة العالم الذي يتهدده: الوجه الآخر لعملة الانسحاب نحو الداخل هو الخوف من العالم المحيط. لاقى الإحساس بالرعب والشعور بأن العالم قدر مشؤوم والخوف من الموت تجسيداً في رواية إدوارد يونغ «الشكوى، أو أفكار ليلية حول الحياة والموت والخلود» (١٧٤٢-١٧٤٥). وبرز في «قصائد أوسيان» (١٧٦٢) لجيمس ماكفرسون التصوير الكئيب المحزن لمشاهد الطبيعة بضبابها ومطرها وعواصفها والوصف السوداوي للمعارك الدامية، للموت والقنوط من الحياة.

عكست «قصائد أوسيان» اهتماماً قوياً بكل الثقافات القومية (وليس بالثقافتين الإغريقية والرومانية، كما في ظل الكلاسيكية) والذي كان مميزاً للمراحل الأولى من الرومانتيكية. بالنسبة للرومانتيكيين كانت ثقافة كل أمة في سياق الثقافات العالمية الأخرى تكتسي طابع الخصوصية والفردية كما الشخصية الإنسانية. كنتيجة لذلك كان الرومانتيكيون مهتمين دوماً بفولكلور وتاريخ شعبهم، وأيضاً بفن كل الشعوب والقبائل الأخرى، بما في ذلك تلك البدائية وغير المتطورة.

إذا كانت السنتمنتالية قد عالجت الوجود السلمي والرعوي البسيط للفرد، فإن ما قبل الرومانتيكية استكشفت الإحساس التراجيدي للإنسان بالعالم، وعلى ذلك تجد الرومانتيكية المبكرة تعبيرها في وصف الموت والكوارث الطبيعية وأشياء أخرى مشابهة. وهكذا فمن الطبيعي جداً أن يتداخل هذان الاتجاهان غالباً في عمل مؤلف واحد وأن يلتحم أحدهما بالآخر.

بدأت هذه التطورات الحاصلة في الحياة الأدبية الأوروبية، التي وصفناها آنفاً بشكل تخطيطي عام مختصر، تؤثر في الحياة الثقافية الروسية عند نهاية القرن الثامن عشر. فترجمت روايات ريتشاردسون إلى الروسية في عام ١٧٩٠، وترجم ستيرن في تلك الفترة ذاتها. أيضاً كانت رواية إدوارد يونغ «الشكوى، أو أفكار ليلية حول الحياة والموت والخلود» مقروءة ومعروفة في روسيا على نحو واسع منذ مطلع ثمانينات القرن، وظهرت الترجمة الكاملة الأولى لها في ذلك الحين بقلم ألكسي كوتوزوف صديق راديشيف والعضو الماسوني المعروف جيداً. كذلك تعرف القارئ الروسي على أعمال أوسيان في أواخر ثمانينات القرن ومطلع العقد التالي، وفي عام ١٧٩٢ ظهرت الترجمة الكاملة لأوسيان عن الفرنسية في جزأين. كان المترجم هو الشاعر الموهوب يرميل كوستروف الذي كان متابعاً عن قرب للتيارات الأدبية الجديدة. وكان صدور ترجمته هذه حدثاً أدبياً هاماً في ذلك الوقت اعتمد عليها لاحقاً كل الشارحين والدارسين بمن في ذلك ألكسندر بوشكين.

يجدر أن نشير أيضاً إلى أن كثيرين من القراء الروس (ومن ضمنهم كتاب وشعراء) باتوا مطلعين على بواكير الأدب الرومانتيكي المعاصر في لغتها الأصلية – رغم قلة عدد من يعرف الإنكليزية في روسيا في ذلك الحين – وفي ترجمة فرنسية. لذا ليس مدهشاً أو مفاجئاً أن اكتسب الاتجاهان الرومانتيكي والسنتمنتالي صدى معتبراً في الأدب الروسي بحلول نهاية ثمانينات القرن الثامن عشر ومطلع التسعينيات. وكان ن.م. كرامزين الشخصية البارزة المؤثرة في تطور السنتمنتالية والرومانتيكية الروسية وفي تاريخ الأدب الروسي أيضاً.

ولد نيكولاي كرامزين (١٧٦٦-١٨٢٦) في ضيعة والده في مقاطعة سيمبرسك في منطقة الفولغا الوسطى. تلقى تعليماً متواضعاً في البيت قبل التحاقه بالمدرسة الداخلية في موسكو فيما بين ١٧٧٨-١٧٨١ التي افتتحها البروفسور يوهان شادن، حيث اتبع دورات من مستوى جامعي. وخلال السنة الأخيرة من دراسته واظب كرامزين على تلقي محاضرات في الجامعة. ومع إكمال دورات المدرسة الداخلية كان قد أصبح شاباً متعلماً ويعرف اللغتين الفرنسية والألمانية.

ونظراً لأنه لم يكن في وضع يسمح له بمتابعة دراسته اضطر كرامزين لدخول الخدمة العسكرية في فوج الحراسات، برغم أن خدمته العسكرية لم تكن طويلة وتخللتها إجازات متكررة. في عام ١٧٨٣ ترك كرامزين، إثر موت والده، السلك العسكري وعاد إلى سيمبرسك، حيث بدأ الكتابة في أوقات الفراغ المتبقية له بعد الانتهاء من لعب الورق والكرة. في ذلك الحين تأثر كرامزين ابن الثامنة عشرة بقوة بلقائه مع إيفان ب. تورغنيف الماسوني البارز ورئيس جامعة موسكو الذي شجع الشاب الموهوب لتكريس نفسه للعمل الفكري الثقافي واستقبله في «المحفل الماسوني».

في عام ١٧٨٥ انتقل كرامزين إلى موسكو وانضم إلى «جمعية الصداقة الأدبية»التي ترأسها الماسوني الشهير داعية التنوير نيكولاي نوفيكوف. في تلك الآونة بدأ كرامزين نشاطه الأدبي الجدي، مترجماً جيسنر، هالر، شكسبير وليسينغ ومحرراً مجلة «قراءة للأطفال» بالتعاون مع صديقه ألكسندر بتروف. وفي عام ١٧٨٩ قام برحلة واسعة إلى الخارج. أقدم على رحلته هذه، على ما يبدو، بدفع من أصدقائه الماسونيين، لأنهم رسموا خطتها، وربما وفروا له مبلغاً من المال لهذا الغرض، رغم أن اهتماماته الماسونية كانت سطحية واختلف مع رفاقه إثر عودته.

قام كرامزين بسياحة عبر ألمانيا، سويسرا، فرنسا وإنكلترا أربعة عشر شهراً. وإثر عودته إلى روسيا نشر مذكرات رحلته في كتاب بعنوان «رسائل سائح روسي» (pisma russkogo puteshestvennika) سرعان ما أكسبه

شهرة. وفّر الشكل الرسالي إطاراً مناسباً للتدفق والاسترسال والتحليل التفصيلي لعالمه الداخلي، رغم أن ذلك الشكل اكتسى طابعاً قصصياً – فنياً، لأنه لم يكتب رسائل إلى أصدقائه فعلاً، وأغلب الظن أنه أعد الكتاب بعيد عودته إلى موسكو على أساس ملاحظات متفرقة دوّنها خلال الرحلة. كان جلياً أن الكاتب واقع تحت تأثير ستيرن، لأنه لم يترك سانحة إلا وأكد فيها على علاقته وارتباطه بسلفه العظيم: في رسالته الأولى – على سبيل المثال – يعبر عن الأسى لفراق أصدقائه المحبوبين بأسلوب عاطفي رفيع، وفي رسالته رقم ١٣٠ يتلهف لزيارة تلك الأماكن التي أقام فيها (يوريك).

لكن كرامزين، في الحقيقة، لم يقلد ستيرن، بل اتبع نمطاً آخر من أدب الرحلات – ذاك الذي يقدم معلومات جديدة إلى القارئ ويحفزه لتأملات سياسية وتاريخية، من قبيل «رسائل من إيطاليا» لتشارلز دوباتي، «رسائل فلسفية» لفولتير، أو «رحلة جين أنا تشاريز إلى اليونان» لجان جاك بارتلمي. في رحلته زار السائح الشاب – لم يكن آنئذٍ قد بلغ الرابعة والعشرين – أساتذة ومفكرين مشهورين مثل يوهان كاسبر لافيتر وكريستوف مارتن ويلاند، تجول في باريس وحولها في أيام الثورة الفرنسية (وقد يكون تعرف إلى روبسبير في تلك الآونة)، امتدح النظام السياسي الإنكليزي وأعطى وصفاً دقيقاً، طريفاً ومسلياً لكل ما شاهده. يستطيع القارئ من خلال قراءة «الرسائل» استكشاف الموقف السياسي الليبرالي المعتدل القريب من المحافظ لكرامزين الذي شكل مع بعض التطور أساس فكره الفلسفي والتاريخي كما تجلى في عمله «تاريخ الدولة الروسية» (Istoria rossiyskogo gosudarstva). وفي هذا الإطار كان كرامزين معارضاً على الدوام للحكم المطلق والاستبداد من كل صنف ولون وسواء نشأ من حكم ملكي، أو صدر عن ثوار منتفضين. شعر أن النظام الشرعي المستقر أفضل دوماً من الفوضى ومن الانقلابات السياسية المفاجئة.

ظهرت «رسائل سائح روسي» في «مجلة موسكو» (Moskovsky zhurnal) التي بدأ كرامزين ينشر فيها فور عودته من الخارج بين عامي ١٧٩١ و ١٧٩٢. كانت تلك مجلة ناجحة تضم ثلاثمئة مشترك، وهذا رقم

كبير لم تصل إليه مجلة أخرى في البلاد في القرن الثامن عشر. أعيد نشر «الرسائل» في المجلة خلال عامي ١٨٠١-١٨٠٢ وهذا دليل على شهرتها.

ظهرت على صفحات «مجلة موسكو» أيضاً بعض القصص القصيرة التي جلبت شهرة لكرامزين ككاتب روسي. أهم تلك القصص كانت «ليزا الفقيرة» (Bednaya Liza,1792). ليزا فتاة ابنة فلاح فقدت أباها عندما كانت صغيرة جداً. وقعت ليزا في حب إيراست، الشاب الأرستقراطي الوسيم الذي أحبها فعلاً بالمقابل. لكن عندما سلمت نفسها لحبيبها تراجع عشق الشاب المتقلب للفتاة الفلاحة. وعندما اكتشفت عدم إخلاص حبيبها لها أغرقت نفسها في بركة ماء قرب دير سيمونوف. فيما بعد يندم إيراست بحرقةٍ على سلوكه ولا يجد العزاء والسلوى في بقية حياته.

قدم كرامزين وصفاً رائعاً لنشوء مشاعر الحب في أعماق العاشقين، لمعاناة ليزا البريئة وعمى أمها. أعجب القراء جداً بالوصف الرومانتيكي المؤثر للطبيعة وبالرقة الآسرة لمشاعر البطلين المعبر عنها بكلمات وعبارات عاطفية رقيقة كانت حتى ذلك الحين غير مستخدمة في الأدب إلا نادراً.

كما يرى كرامزين، الحب يضع الناس على قدم المساواة. كتب المعادلة الشهيرة: «حتى الفلاحات قادرات على الحب» في سياق وصفه حزن أم ليزا على موت زوجها. يتعاطف المؤلف جداً مع ليزا، التي تقع في حب شديد إلى درجة التنازل عن شرفها، لكنه يفهم إيراست أيضاً، معتبراً إياه شخصاً طيباً، لكنه متقلّب وغير جدي كما يجب أيضاً. تنتهي القصة بالحل التصالحي التالي: «دونما شك ستلتقي ليزا وإيراست في الجنة ويكونان معاً ثانية».

في هذه الآونة ينشغل كرلمزين كثيراً بتصوير المعاناة الرومانتيكية والحياة الداخلية للمرأة. يوجه كتابته فعلاً إلى القراء من النساء. فالنساء تحديداً - برأيه - اللواتي بدأن أخيراً القراءة والتحدث بالروسية أكثر من الفرنسية، سيساعدن الكتاب على خلق لغة أدبية روسية - الموضوع الذي شرحه كرامزين بالتفصيل في مقالته «لماذا لا يوجد في روسيا إلا القليل من مواهب التأليف» (Otchego v rossi malo avtorskikh talantov?) .

كانت القصة القصيرة «يوليا» (١٧٩٦) نمطاً ارفع من «ليزا الفقيرة» دون أن تقل نجاحاً لدى القراء عنها. تقع الفتاة الجميلة يوليا (اسمها مقصود ليذكر القراء بـــ «هلويز الجديدة» لروسو في حب أريس الشاب المثقف الشريف، لكن يأتي بعدئذٍ الأمير اللامع ن ويستولي على قلبها. لم تستسلم يوليا – على العكس من سابقتها الفلاحة ليزا ومن بطلة رواية روسو أيضاً – لمداهنة وإغواء طالب يدها الأمير اللامع وتحافظ على عفتها. يتخلى الأمير، المفتقر إلى شمائل الطيبة والإخلاص والضعف المعهودة في إيراست، عن الجميلة العنيدة التي ترجع إلى أريس ويتزوجها. لكن بعد وقت قصير تُفتن يوليا مرة ثانية بالأمير وتقع في غرامه. يكتشف أريس ذلك، فيترك يوليا ويغادر إلى قريته ليتولى تربية ابنها وليعيش وحيداً حياة متسمة بالفضيلة. بعد سنوات يعود أريس إلى حبيبته ويعيشان معاً في سعادة. جذب القراء في القصتين تصوير الحياة الداخلية للأبطال وحضور الناس العاديين الذين أثاروا التعاطف ببراءتهم وضعفهم المغتفر – السمتين المميزتين للحركة السنتمنتالية بالكامل. يكشف كرامزين مرة ثانية أنه لا يقر اللامساواة الاجتماعية: فالناس جميعاً متساوون، وبنفس القدر طيبون.

قدّم كرامزين أيضاً، إضافة إلى القصص القصيرة السنتمنتالية، قصصاً طويلة رومانتيكية جرياً على تقاليد «الرواية القوطية» لـــ آن رادكليف، ماثيو لويس، تشارلز ماتورين وغيرهم. أفضل أعماله في هذا المضمار «جزيرة بورنغولم» (Ostrov Borngolm, 1793) التي نجد فيها كل سمات ما قبل الرومانتيكية: جزيرة كئيبة منسية في بحر الشمال، قلعة أثرية قديمة، امرأة شابة جميلة محتجزة في زنزانة بجريمة مجهولة (ربما سفاح القربى). ينقطع خط تطور الحدث فجأة، رغم أنه ليس صعباً على القارئ تخيل نهاية محتملة للقصة. كل ذلك يجعل «جزيرة بورنغولم» واحدة من بواكير الأدب الرومانتيكي الروسي.

جرّب كرامزين أيضاً كتابة قصص تاريخية. تنقل قصته «نتاليا ابنة الأرستقراطي النبيل» (Natalya boyarskaya doch, 1792) القارئ إلى زمن القيصر ألكسي ميخائيلوفيتش. تقع نتاليا ابنة الأرستقراطي النبيل ما تفي في حب شاب غريب يتضح لاحقاً أن أباه واحدٌ من الأرستقراطيين النبلاء فاقدي

الحظوة الآن. يهرب المحبان إلى غابة بعيدة لفترة قبل أن يعودا إلى منزل والد الفتاة إثر نصر في معركة شاركا فيها ضد الليتوانيين بعد أن تقنعت نتاليا في صورة رجل. باستثناء الأسماء لا شيء تاريخي في هذه القصة. فالأرستقراطي الروسي من القرن السابع عشر يقبّل يد فتاة، يمرض جدّياً ويكاد يهلك من الحب، يسلي نفسه برسم المناظر الطبيعية فيما زوجته الشابة تحيك المطرزات: باختصار يتصرف تماماً مثل أي بطلٍ سنتمنتالي من أواخر القرن الثامن عشر. تدل هذه القصة على اهتمام كرلمزين بالتاريخ الروسي الذي قاده بعد بضع سنوات إلى أن يمتهن الكتابة التاريخية.

اعتقل نوفيكوف في عام ١٧٩٢ وتعرض الماسونيون في تلك الفترة إلى القمع. في ذلك الحين لم يكن كرامزين قد افترق عن الماسونيين فقط، بل وتخاصم مع نوفيكوف الذي لم يكن يُكنُّ له وداً أبداً. لكن ذلك لم يمنعه، بكل ما عرف عنه من لياقة وأدب، من الدفاع جهاراً عن ضحايا القمع والاضطهاد والمضايقة. ونشر في مجلته «مجلة موسكو» قصيدة لم يكن صعباً تبيّن دفاعه عن الماسونيين الذين كانوا آنئذٍ موضوع اضطهاد حكومي: يؤكد كرامزين على أن دعم الاستقرار الحكومي يكون بحماية حقوق الناس بعامةٍ وكل فرد بخاصةٍ. برزت هنا مقولات روسو بخصوص «العقد الاجتماعي» بقوة وشدة غير متوقعتين.

لاشك في أن كرامزين أدرك أن الظرف العام، ولاسيما على الصعيد الفكري، في روسيا في التسعينات غير مساعد على تطور الصحافة والأدب، لذا غير تدريجياً في أنشطته في مجال النشر. توقفت «مجلة موسكو» عن الصدور في عام ١٧٩٢ برغم اكتسابها شهرة وشعبية. وأصدر كرامزين في عامي ١٧٩٤ و ١٧٩٥ عددين من «سنوية أدبية» Literary almanac سماها «أغلايا» (Aglaya) كانت أعماله غالبة على صفحاتها.

هنا نشر كرامزين اسكتشاً في شكل رسائل («من ميلودور إلى فيلاليت» و«من فيلاليت إلى ميلودور») وصف فيه الإفلاس التراجيدي لأيديولوجيا التنوير: سُحقت زهرة أفكار التنوير في «دم ولهيب» الثورة الفرنسية. وطرح

كرامزين في اسكتش آخر بعنوان «حياة أثينا» (Afinskaya zhizn) ضرباً من حلم رعوي ينتمي إلى الماضي بديلاً للحاضر السوداوي واصفاً يوماً عادياً من حياة أثينا القديمة يذكّر بـــ (أناهارزيس) في رواية بارتلمي. رغم ذلك تجدر الإشارة إلى أن نشيده الرعوي الإغريقي القديم هذا يرشح كآبة أيضاً.

اغتيل الإمبراطور بافل الأول في الأول من آذار عام ١٨٠١. بعد موته وبداية مرحلة ليبرالية في عهد ألكسندر الأول كثف كرامزين نشاطه الأدبي. بدأ بإصدار مجلة «بشير أوروبا» (Vestnik Evropy) التي أصبحت لاحقاً الدورية الأكثر شعبية في زمانها. على صفحاتها نشر قصته التاريخية القصيرة «الرئيسة مارتا» (Marfa posadnitsa) الأفضل بما لا يقاس من سابقتها «نتاليا ابنة الأرستقراطي النبيل».

يجري الحديث في «الرئيسة مارتا» عن استيلاء الأمير الكبير إيفان الثالث على جمهورية نوفغورود. في هذه القصة تبرز رؤية كرامزين للتاريخ بكل بهائها. تعاطفه مع أهل نوفغورود في كفاحهم من أجل الاستقلال جليٌّ واضح، ويرسم صورة الزعيمة الجمهورية البطلة مارتا بهذه الروحية من التفهم والتعاطف. تنظم مارتا دفاعات دولتها، تدعو مواطنيها إلى حب الحرية، تعيّن الشاب ميروسلاف قائداً لعسكرها وتزوجه ابنتها زينيا، وتواجه هي الموت شنقاً بشجاعة بعد هزيمة النوفغوروديين وإخضاعهم لسلطة حاكم كل الروسيا المستبد.

لكن، في الوقت ذاته، يعتبر كرامزين نصر إيفان الثالث مبرراً تاريخياً وضرورياً من أجل نماء روسيا. فلكل أمة مصيرها التاريخي الخاص. والنظام الجمهوري، أو الملكية الدستورية مناسبة للدول الصغيرة جداً مثل سويسرا، أو للبلدان الصغيرة نسبياً مثل إنكلترا، لكن في فرنسا مثلاً قادت الإطاحة بالملك إلى سفك دماء لا معنى له. الملكية، بالنسبة لروسيا، هي الشكل الأنسب لنظام الدولة. حضر إيفان إلى مكان إعدام مارتا ووعد النوفغوروديين بتوفير النظام والعدالة والأمن. في البداية لبث الناس صامتين، لكن بعد فاصل صاحوا: «المجد للقيصر الروسي!» وهم يودعون حرياتهم ويتقبلون شكلاً جديداً من الحكم.

كان كرامزين قد هجر الأدب قبل وقت من تعيينه كاتب تاريخ لدى العرش بموجب مرسوم صادر عن الإمبراطور ألكسندر الأول بتاريخ ٣١/ تشرين الأول /أكتوبر من عام ١٨٠٣ براتب متواضع قدره ألفا روبل في السنة. وهكذا انتقل كرامزين للإقامة بشكل دائم في موسكو، عكف على التنقيب في الأرشيفات ومراجعة تواريخ وسجلات الأحداث والأخبار وأصبح مهتماً ومنشغلاً كلياً بكتابة تاريخ روسيا. لكن التزامه الوظيفي هذا لم يجعله بعيداً عن الأحداث الجارية التي تابعها بدقة وعناية، وأولى اهتماماً خاصاً للتغيرات التي أجراها القيصر الشاب، أو يستعد لإجرائها: رغب ألكسندر في تغيير الجهاز البيروقراطي، في إدخال تعديلات دستورية تحدد صلاحيات العرش وفي إلغاء نظام القنانة. ونظراً للوضع التراجيدي الذي آلت إليه الثورة الفرنسية فقد اعتبر كرامزين أن مثل تلك التغييرات الراديكالية على الأقل سابقة لأوانها وغير مناسبة لبناء الدولة المستقرة. وفي عام ١٨١١ رفع كرامزين إلى القيصر «مذكرة حول روسيا القديمة والحديثة» (zapiska o drevnoy i novoy Rossii) اعتبرت إحدى أهم الوثائق السياسية في القرن التاسع عشر. تعرضت «المذكرة» إلى القضايا الأساسية للتاريخ الروسي ولقضايا وشؤون الحاضر بنزاهة فائقة جعلتها تنشر مرة واحدة فقط وذلك قبيل الثورة الروسية (عام ١٩١٤)، ولم يظهر لها أثر فيما بعد في عهد الاتحاد السوفيتي.

كانت افتراضات كرامزين الأساسية في «المذكرة» هي النظام الملكي: اعتبر النظام الملكي المتنور أفضل صيغة للحكم في روسيا. تتبع كرامزين نشأة وتطور الملكية زمنياً على خلفية البناء التدريجي للدولة الروسية. فالناس تخلوا طوعاً عن حرياتهم وعبدوا حكامهم. وأية انتفاضات شعبية ضد الملكية، برأي كرامزين، (اغتيال دميتري الزائف، فترة الاضطرابات) هي أكثر أذى وضرراً للدولة من آثام وعيوب وأخطاء الحكام. لكن ذلك يجب ألا يسوغ للحكام كل شيء يرغبون في فعله، إذ يجب أن يلبوا، أو يسعوا لتلبية متطلب المثل الأعلى للملك المتنور. يصف كرامزين أيضاً بمهارة الصحفي القديم قسوة بطرس الأكبر واستبداده وكذلك ازدراءه شعبه وثقافته الوطنية. يتطرق لشهوانية وفسق كاترين الثانية ولتهور بافل الأول وسلوكه الطائش. بعدئذٍ

يتناول كرامزين شؤون الحاضر، فيشجب الإصلاحات التي شرعها أو ينوي تشريعها القيصر الحالي ويعارض التغيرات السريعة والاستعراضية. إضافة إلى ذلك رأى كرامزين أن الإلغاء المفاجئ لنظام القنانة سيخلف ضرراً أعظم من الضرر الذي استتبع إدخاله في الماضي، كما أن فرض قيودٍ جديدة على الصلاحيات الملكية من شأنه أن يقود إلى «فترة اضطرابات» جديدة. بهذا الخصوص نصت «المذكرة» حرفياً على ما يلي: «يعتبر أي تجديد في بنية الدولة شراً [...] الزمن وحده هو الذي يوفر الاستقرار الضروري للقوانين».

لم يأخذ القيصر ألكسندر الأول بمثل هذا الانتقاد الجذري الذي أثار استياءه. لكنه عمل على كظم غضبه، وبقيت العلاقات الشخصية بين المؤرخ والقيصر ودية إلى حين وفاة الأخير. لعبت حجج كرامزين، إلى جانب عوامل أخرى كثيرة، دوراً في قرار القيصر التخلي عن إصلاحاته، وكان لذلك أثر مأساوي على مجمل مسار التاريخ الروسي لاحقاً وحتى يومنا هذا.

استمر كرامزين في عمله – كتابة تاريخ الدولة الروسية. عندما صدرت الأجزاء الثمانية الأولى من هذا «التاريخ» في عام ١٨١٨ بيعت الطبعة المتضمنة ٣٠٠٠ نسخة (طبعة لا سابقة لها من حيث عدد النسخ) في خمسة وعشرين يوماً. واظب كرامزين على عمله هذا حتى آخر حياته. عندما توفي في عام ١٨٢٦ كانت آخر كلمات كتبها في الجزء الثالث عشر هي: «أورشيك لن يذعن...».

بنى كرامزين آراءه واجتهاداته على أرضية أخلاقية، محاولاً فهم البواعث الداخلية الكامنة وراء سلوك وأفعال القياصرة. وانطلاقاً من ذلك شجب وحشية إيفان الرهيب. في الوقت ذاته بقي كرامزين مصراً وبثبات على مقولته بخصوص الدولة والنظام الملكي، واستند بإخلاص على مصادره: تألف نصف كل جزء من «التاريخ» من عودات إلى المصادر واقتباسات واسعة منها. وهكذا صدر «التاريخ» مكتوباً بلغة روسية جميلة معبرّة، ونجح المؤلف في التغلب على السنتمنتالية والاسترسال العاطفي المفرط الذي وسم أعماله المبكرة.

هكذا شكل «تاريخ الدولة الروسية» ذروة وخاتمة نشاط نيكولاي كرامزين مجدّد اللغة الأدبية، الشاعر، الناشر، الصحفي والمؤرخ، الرجل الذي ما زالت إبداعاته القصصية مقروءة حتى يومنا وإسهاماته التاريخية محتفظة بقيمتها حتى الآن.

ساعد كرامزين على نهوض كوكبة من الكتاب السنتمنتاليين الذين اقتدوا به، قلدوا موضوعاته وحبكاته الفنية ولغته المثقلة بالنعوت والوصف العاطفي التفصيلي... ولد معه جنس جديد من القصة السنتمنتالية التي تصف عشاقاً غير سعيدين، ميتات مأساوية، متعة الحياة الريفية... الخ. عناوين القصص تتحدث عن مضامينها: «ماسلوف غير السعيد» (١٧٩٣) لألكسندر كلوشين، «الغيضة المظلمة» (١٨١٩) لبيتر شاليكوف، «فرتر الروسي» (١٨٠١) لميخائيل سوشكوف، «قصة ماريا الفقيرة» (١٨٠٥) لـــ ن. ميلونوف، «ماشا المسكينة» (١٨٠١) لألكسندر اسماعيلوف و«ليزا غير السعيدة» لمؤلف مجهول.

أحدثت «رسائل سائح روسي» أيضاً قيام أدب رحلات سنتمنتالية على أيدي مؤلفين لم يسافروا عموماً خارج حدود روسيا، ولم يشغلوا أنفسهم بذكر الأماكن التي زاروها بقدر ما ركزوا على وصف تفصيلي مبالغ فيه لتجاربهم وانطباعاتهم. من بين هذه الأعمال «رحلتي، أو مغامرات في يوم واحد» (١٨٠٣) لنيكولاي بروسيلوف، «رحلة إلى روسيا الصغرى» (١٨٠٤) و«رحلة أخرى إلى روسيا الصغرى» (١٨١٧) لبيتر شاليكوف، «رحلة إلى جنوب روسيا» (١٨٠٠-١٨٠٢) لفلاديمير اسماعيلوف، وأعمال أخرى.

ينتمي عمل ألكسندر راديشيف (١٧٤٩-١٨٠٢)، الذي كتب باستقلالية عن كرامزين وفي وقت مبكر سابق له، إلى صنف آخر من السنتمنتاليين. عرف راديشيف الأدب الأوروبي على الأقل بالقدر الذي عرفه كرامزين، بل ربما أكثر. ولد في عام ١٧٤٩ ودرس بداية في مدرسة سان بطرسبورغ للوصفاء، ومن ثم في جامعة لايبزيغ بين عامي ١٧٦٦ و١٧٧١ التي ابتعثته إليها الإمبراطورة كاترين مع اثني عشر طالباً آخرين للحصول على تعليم قانوني. بعد عودته عمل في مجلس الشيوخ، ثم نائب عام عسكري، ثم وجد وظيفة في إدارة الجمارك وأصبح فيما بعد مديرها العام في عام ١٧٩٠.

بدأ راديشيف نشاطه الأدبي بـــ «رسائل» و«يوميات» مؤسلبة. فيعتبر عمله «يوميات أسبوع واحد» (Dnevnik odnoy nedeli) وصفاً سنتمنتالي الطابع، على طريقة ستيرن، لافتراق أصدقاء، ويعود زمنياً للسبعينيات. لغة العمل مزيج غريب من مفردات وتعابير سنتمنتالية وسلافية كنسية قديمة، إلى جانب أخرى مدنية - صحفية. ظلت هذه المقاربة الأسلوبية المستندة إلى استخدام واسع للكلم القديم المهجور مميزه لتأليف راديشيف ومبعدة إياه عن مدرسة كرامزين.

في عام ١٨٧٢ كتب راديشيف «رسالة إلى صديق مقيم في توبولسك» (pismo drugu zhitelstvuyshchemu v Tobolske) وصف فيه تمثال بطرس الأول «الفارس البرونزي» الشهير وعرض أفكاراً حول القيصر - الحاكم الذي لا يتخلى عن سلطته طواعية.

لاحقاً ألف راديشيف «حياة فيودور فاسيليفتش أوشاكوف» (Zhitie Fedora Vasilevicha Ushakova). اختار راديشيف هنا على نحو غير ملائم كلمة Zhitie - سيرة حياة (التي لا تستخدم عادة إلا بصدد سيرة حياة القديسين) للحديث عن حياة صديقه وزميله في مرحلة الدراسة الجامعية في لايبزغ. كان أوشاكوف، دونما شك، شاباً مميزاً موهوباً، لكنه لم يكن قديساً، حيث مات وكان ما زال طالباً بسبب إفراطه في ممارسة الجنس. العمل مملوء بالخواطر الصحفية من وحي العلاقات المتبادلة بين الطلبة ومعلمهم، حول طبيعة سلطة الدولة وحول علاقات القيصر برعيته...الخ. وهنا يرى راديشيف أن غياب تشريع خاص يحدد (كما في «العقد الاجتماعي» لروسو) حقوق وواجبات الناس والجماعات يؤدي إلى التمرد والخراب، والحكام الذين يتجاوزون الحدود في ممارسة السلطة هم الملامون في ذلك.

خلال الثمانينات انكب راديشيف على كتابة عمله الهام المميز «رحلة من سان بطرسبورغ إلى موسكو» (Puteshestvie iz peterburga v moskvu). جاء عنوان العمل وموضوعه الأساسي وحتى أسلوبه (وصف تجارب ومشاعر المؤلف - الراوي) بوحي من كتاب ستيرن «رحلة سنتمنتالية». لكن راديشيف تميز هنا عن سابقه في التركيز على الأفكار والمضمون.

كتب راديشيف كتابه ببطء وبصعوبة: لم يكن خلواً من موهبة فنية عظيمة فقط، بل وكانت معرفته بقواعد التأليف ضعيفة. كان جلياً أنه غير مؤهل لكتابة عمل ضخم، لذا جاء كتابه موزعاً على قطع ومشاهد وأشعار مُقْحَمَة واسكتشات وتأملات. تتألف «الرحلة» من فصول تحمل أسماء مدن ومحطات واقعة بين سان بطرسبورغ وموسكو: صوفيا، ليوباني، تورغوك، تفير وغيرها. تشير أسماء الأماكن هذه المتتابعة إلى تقدم المسافر – المؤلف في رحلته بين محطة وأخرى، لكن لا علاقة لها بمضمون الاسكتشات التي خصص كل منها لمسألة اجتماعية محددة تتألف – كقاعدة عامة – من معلومات مع تعليق للمؤلف، ثم تحليل مفصل لمشاعر المسافر وتجاربه. المواضيع الرئيسية التي يطرقها راديشيف في وصفه وخواطره هي سلطة الدولة. وضع الأقنان، الإصلاحات الحكومية، إضافة إلى قضايا أدبية.

ينتقد راديشيف السلطة بعنف. في فصل «سباسكايابولست» يصور حاكماً أعمته السلطة وتملق حاشيته ومن حوله. فيصدر أوامر لا تنفذ، المسؤولون الكبار لديه يخدعونه، في حين تعيش رعيته التعيسة في فقر وتتعرض للظلم والإدانة. لكن المؤلف، الناشئ والمتأثر بروح الفلسفة التنويرية والحكم المطلق المتنور، يعرض العلاج فوراً. يرفع «القديس المتجول بريلموفزورا» (تعني هذه الكلمة الأخيرة: الحقيقة) الغشاوة عن عيني القيصر ويزول الغش والخداع. وهكذا فإذا بغى القيصر الحقيقة وسعى إليها أمكنه – برأي المؤلف – إقامة نظام سليم داخل الدولة.

في تصوير المؤلف للقيصر ليس صعباً تبين ملامح كاترين الثانية وقسمات مسؤولين آخرين رفيعي المستوى في بلاطها، بمن فيهم الكونت الشهير غريغوري بوتيومكين. صوّر راديشيف القيصر على خلفية فضح الظلم في البلاد، لكنه صوّر مسؤولين محليين أيضاً يسيئون استخدام السلطات الممنوحة لهم، مثل المحافظ الذي يصرف مبالغ حكومية لشراء وتسليم المحار في «سباسكايابولست» والضابط الذي لا يهتم بحماية أولئك الذين يحاربون في «تشودوفو» قضاة مرتشين... الخ.

يجدر أن نضيف أن مثل هذه الانتقادات كانت غير غريبة في روسيا في القرن الثامن عشر. فانخرط نوفيكوف في جدال مفتوح مع كاترين في مجلة «اليعسوب» في عام ١٧٦٩، وفي عام ١٧٨٣ أغاظ دينيس فونفيزين الإمبراطورة بأسئلته الدقيقة المحرجة على صفحات مجلتها الخاصة «سمير محبي الكلمة الروسية» (Sobesednik lyubiteley rossiskogo slova).

أولى راديشيف اهتماماً لوصف الوضع الصعب للأقنان. فثمة فلاح يكدح في أرض سيده الإقطاعي قاسي القلب ستة أيام في الأسبوع، ويعمل ليلاً وفي أيام الآحاد لحسابه الخاص كي يعيل نفسه ويبقي أسرته على قيد الحياة («صوفيا»). يجرّد إقطاعي آخر فلاحيه العبيد من كل ملكية، ويطلب أن يكون له الحق في امرأة الفلاح في الليلة الأولى، لكنه يُقتل في النهاية على يد الفلاحين («زايتسيفو»)، وثمة فلاح شاب ذكي حصل على تعليم جيد، لكنه فرح الآن إذ قُبل مجنداً في الجيش وتخلص من تحكم أسياده الصغار به وإذلالهم له («غرودنيا»). فلاحة فقيرة أيضاً تعيش في كوخ دون تدفئة، تأكل خبزاً من قشور القمح ولم تذق طعم السكر في حياتها («بيشكي»). لكن دعونا نُشِر مرة ثانية إلى أنه لا شيء غير عادي في شجب ظلم ووحشية نظام القنانة في أدب القرن الثامن عشر. فقد كتب فونفيزين حول كل ذلك في «القاصر» وأيضاً نوفيكوف في مجلاته الانتقادية وكريلوف في قصته «بريد الأرواح» (Pochta dukhov) .

لكن راديشيف، خلافاً لسابقيه ومعاصريه، يولي اهتماماً عظيماً جداً للعواقب الناجمة عن الاستغلال الوحشي. يخاطب مباشرة مالكي الأقنان مهدداً إياهم بغضب وعقاب الفلاحين ومتنبئاً بانتفاضة يهشم فيها العبيد رؤوس أسيادهم بقيودهم. وسيكون عملهم هذا، برأي راديشيف، مبرراً لأن نظام القنانة الوحشي ينتهك القانون، وللفلاحين الحق في انتهاك القوانين التي لا تحمي سوى السادة. ومن هذا المنطلق رحب راديشيف بالثورة الأميركية التي حررت البلاد من الخضوع للعرش البريطاني، وكان مستعداً لتسويغ فعل كرومويل، الذي بإعدامه تشارلز الأول، ثبت حق الثأر للناس الذين حرموا من الحرية (قصيدة شعرية في فصل «تفير»). لكن لا يجدر أن نستنتج من كل ذلك أن راديشيف اعتبر الثورة

الشعبية الحل الأفضل الممكن للمشاكل السياسية. فهذه يمكن أن تحصل فقط كنتيجة للاستغلال الوحشي المفرط واللاشرعي.

وهكذا يطرح راديشيف اقتراحات أو مطالب لإصلاح النظام القائم. قبل كل شيء، يجب أن يعرف الحاكم الحقيقة، إذ يمكن بعدئذٍ أن يكون حكمه مفيداً ويجعل رعاياه سعداء. وفي «فيدروبوسك» يقترح إلغاء نظام «رتب القصر» على أرضية أن أفراد الحاشية طفيليون، عالة على البلاد، ومن الخطأ اعتبار إنجازاتهم الرقية بمثابة خدمة للوطن. كذلك مظاهر الترف والرفاهية تؤذي الناس العاديين في عصر التنوير الذي نعيشه وتجرح مشاعرهم.

في عصر سيادة العقل وازدهار الوطن (إطراء لكاترين من جانب راديشيف) من المعيب الإبقاء على أبناء الأرياف في قيود العبودية («خوتيلوف»). فالعبودية مضرة للدولة من جميع الوجوه: إنها مدعاة خطر (أي يمكن أن تقود إلى تمرد سياسي)، تضع مثلاً أخلاقياً سيئاً، وتعيق التقدم الاقتصادي، لأن الناس الأحرار فقط يعملون بكد واجتهاد. كل هذه العيوب تؤثر في روسيا، ويمكن أن تؤدي انتفاضة الأقنان إلى تدميرها، كما حدث تقريباً أثناء انتفاضة بوغاتشوف في الفترة بين عامي ١٧٧٣ و ١٧٧٤. وهكذا يدعو راديشيف بإلحاح مواطنيه إلى تحرير «إخواننا من أصفاد العبودية»، للمبادرة إلى عمل إنساني غيري: احتضان الأقنان السابقين و«حب بعضنا بعضاً بإخلاص». وفي ختام الفصل يطرح راديشيف خطةً من أجل الإلغاء التام لنظام القنانة.

بقيت المسائل الأدبية، المطروحة في فصل «تفير»، منفصلة إلى حد ما عن المسائل الاجتماعية والسياسية في العمل. فهنا يناقش راديشيف في المقام الأول الأوزان الشعرية المختلفة إلى جانب أوزان العمبق المألوفة (السبوندي والداكتيل والهيكساميتر)، وأن إيقاع القافية غير ضروري على الإطلاق، فاستخدامه المستمر مجرد تقليد أعمى للنماذج الفرنسية.

الجانب الأكثر طرافة في نظريات راديشيف الأدبية كان ذاك المتعلق بمفهوم الشعر «للصعب»، أي بالأسطر الشعرية المليئة بالأحرف أو الأصوات

الساكنة Constants الصعبة النطق، الخشنة والمتنافرة. وبهذا الخصوص رأى راديشيف أن الشعر يمكن، بل ويجب أن يكون خشناً صعباً على النطق أيضاً إذا كانت أغراضه من هذا القبيل، كما في قصيدته «الحرية» التي تصور الانتقال الصعب من العبودية إلى الحرية، أو إذا تطلب الفكر المركب المعقد في الشعر قراءة متأنية بطيئة وتفكيك معقد وبطيء، كما في عمله الشعري «القرن الثامن عشر» و«قصيدة إلى صديقي» (Oda drugy moemy). ففي مثل هذه الحالات يجب أن تخضع الهارموني أو الموسيقا لتعبيرية الشعر.

لاحقاً، في المرحلة الأخيرة من حياته، طور راديشيف أفكاره بخصوص الهيكساميتر كوزن معقد ومعبر في بحث له عن فاسيلي ترديكوفسكي بعنوان «تمثال لبطل الداكتيل – الترويشي» (pamyatnik daktilo-khoreicheskomu vityazy, 1801). ولقد جاءت ترجمة نيكولاي غنديتش للإلياذة في العقدين الأول والثاني من القرن التاسع عشر، التي ما زالت أفضل ترجمة في الروسية، تحت تأثير تجارب ترديكوفسكي ونظريات راديشيف.

أثرت أفكار راديشيف لاحقاً في حملة ما سموا «الأصوليين archaists» (أنصار الأسلوب القديم)ضد الكرامزينيين (نسبة إلى الشاعر كرامزين). فوفرت لغة راديشيف نموذجاً ممتازاً للصراع ضد العبث اللغوي لجماعة مدرسة كرامزين. وكان أدباء العقدين الأولين من القرن التاسع عشر معجبين بآراء راديشيف الأدبية أكثر بكثير من إعجابهم واهتمامهم بآرائه السياسية، لدرجة أن أنصاره صاروا محافظين سياسيين، سلافوفيلين Slavophiles (جماعة أنصار السلافية، أو التوجه السلافي) وأعضاء في «جمعية محبي الكلمة الروسية».

عندما تسلمت كاترين الثانية مقاليد السلطة أصدرت عدة مراسيم ليبرالية الطابع، نص أحدها على السماح للمواطنين بتأسيس «دور طباعة حرة» لنشر أي شيء يريده أصحابها وفي ظل رقابة اسمية. على هذا الأساس أنشأ راديشيف دار طباعة في منزله وطبع في عام ١٧٩٠ كتابه «رحلة من سان بطرسبورغ إلى موسكو» في ٦٥٠ نسخة، وكان هذا العدد من النسخ عادياً بالقياس إلى ذلك الزمن.

الكتاب، كما رأينا، لم يتضمن أية أفكار هدامة، باستثناء بعض العبارات غير اللائقة حول خطورة العصيانات والتمردات الفلاحية وحول إعدام الملك الإنكليزي. وحتى ذلك كان بالإمكان النظر إليه على أنه مجرد ضرب من قلة اللباقة السياسية. غير أن مناقشة المسائل الاجتماعية والسياسية التي اتخذت طابعاً صحفياً قد أتت في توقيت خاطئ. كانت كاترين في ذلك الحين، قد تقدمت في العمر، صارت أقل صبراً وتسامحاً، ولا سيما أنها أضحت مقتنعة أكثر بعصمتها. ونظراً لأنها اغتصبت العرش في عام ١٧٦٢، فقد غدت خائفة من ابنها بافل الوريث الشرعي للعرش. لكن الإمبراطورة كانت خائفة أكثر من كل ذلك من الأحداث الجارية في فرنسا، حيث انفجرت الثورة وتشكلت جمعية تأسيسية لوضع دستور وتنازل لويس السادس عشر عن العرش. كل ذلك جعل الإمبراطورة حذرة أكثر، وراحت تقتفي أثر الرأي العام في روسيا.

لدى قراءة كاترين لكتاب راديشيف بعناية وجدته يمثل خطراً متزايداً واكتشفت فيه «انتشار العدوى الفرنسية» ودعوة إلى التمرد وتهديداً للحكام. على هذا الأساس اعتبرت المؤلف «ثائراً متمرداً أسوأ من بوغاتشوف»، وهكذا اعتقل راديشيف، استجوب وحكم بالإعدام. لكن الإمبراطورة – كعادتها – خففت العقوبة وأمرت بإرسال الكاتب إلى سيبيريا لمدة عشر سنوات.

وصل راديشيف بأمان، بفضل مساعدة رئيسه وحاميه الدائم ألكسندر فورونتسوف، إلى منفاه السيبيري في مدينة إليميسك حيث أثث منزلاً وعاش مع أسرته إلى حين موت الإمبراطورة في عام ١٧٩٦. سمح الإمبراطور الجديد بافل الأول، الذي كان قد أطلق سراح نوفيكوف من السجن، لراديشيف بالعودة من سيبيريا والإقامة في ضيعة (نيمتسوفا) قرب موسكو الموروثة من أسلافه. هنا كرس راديشيف سنوات عهد الإمبراطور بافل للأدب. كتب بداية قصيدته الكوميدية الطويلة الشعبية الطابع «بوفا» (pova) وقصائد أخرى عديدة، إضافة إلى بداية القصة الشعرية «أغنيات مؤداة في مباريات على شرف الآلهة السلافية القديمة» (pesni, petye na sostyazaniyakh v chest drevnim slavyanskim bozhestvam).

عندما اعتلى ألكسندر الأول العرش عام ١٨٠١ سمح لراديشيف بالعودة إلى سان بطرسبورغ ودعاه للمشاركة في عمل «لجنة القوانين». لكن كان السجن والمنفى قد عمقا حالة التشاؤم والاكتئاب المميزة عموماً لشخصيته. وحسب رواية ألكسندر بوشكين، فقد أشار رئيس اللجنة شبه مازح إلى النظر مجدداً في خطايا راديشيف السياسية السابقة. أثار ذلك رعباً لدى الكاتب ذي الطبيعة الحساسة فرجع إلى بيته وانتحر. وكان ذلك بتاريخ ١٢ أيلول ١٨٠٢.

إضافة للنثر، قدّم الكتّاب السنتمنتاليون الروس أيضاً أعمالاً شعرية. فكتب الشعر كل من كرامزين، راديشيف، شاليكوف واسماعيلوف. اعتبر كرامزين الكاتب الأول الممتاز في ذلك الحين في روسيا. كان شعره مفعماً بالتأملات العميقة، بلغ درجة الكمال من حيث الشكل، وتضمن تحليلاً لأدق وأرق تجليات العواطف الإنسانية التي برع الأدب السنتمنتالي فيها. برز في تلك الفترة شعراء سنتمنتاليون آخرون، مثل ميخائيل مورافيوف (١٧٥٧-١٨٠٧)، فاسيلي كابنيست (١٧٥٢-١٨١٨)، نيكولاي لفوف (١٧٥١-١٨٠٣) ويوري نيلدينسكي - ميليتسكي (١٧٥٢-١٨١٨).

كان إيفان دميتريف (١٧٦٠-١٨٣٧) شاعراً سنتمنتالياً روسياً بارزاً شغل منصباً رسمياً (وزير عدل) وكان صديقاً حميماً للشاعر كرامزين ومناصراً عن قناعة لتجربته الشعرية. وانطلاقاً من ذلك أعطى مجموعته الشعرية الصادرة عام ١٧٩٥ عنوان «ترهاتي أيضاً» (I moi bezdelki) تيمناً بمجموعة كرامزين(moi bezdelki, 1794).

خالف ديمتريف تقاليد الكلاسيكية في كتابته. ففي قصيدته الانتقادية الشهيرة «قول الآخرين» (chuzhoy tolk, 1794) شن هجوماً بارعاً على القصيدة الغنائية المهيبة - الجنس الكلاسيكي الهام. شمل تجديده أيضاً القصة الكلاسيكية. فبدلاً من السرد الوعظي المباشر والفج برع ديمتريف في خلق منمنمة رشيقة مصوغة بأسلوب لافونتين ومكتوبة بلغة عذبة صافية (لاحقاً سيعود كريلوف إلى تقاليد الأسطورة الكلاسيكية).

تبرز سنتمنتالية ديمتريف بأوضح ما يكون في أغانيه التي أصبح كثير منها أغاني رائجة منذئذٍ. أغانيه في العادة ضرب من فيض أو دفق رومانتيكي مع مسحة حزن وحديث عن سعادة الحياة مع الحبيب، أو عن أحزان الفراق وهلمجرا: «بدون صديقي المحبوب أهيم عبر المروج»، «هنيهات الحب تمر سريعاً»...الخ. أغنية ديمتريف الأكثر شهرة هي «الحمامة الحزينة تنوح» .(stonet sizy golubochek, 1792)

لم يكن الكتاب الروس في القرن الثامن عشر كثيري العدد، أحسوا أنفسهم عموماً في عزلة، وكما لو كانوا بشراً غير أسوياء، مهتمين بأمور غريبة غير مفهومة ممن حولهم. حاولوا أن يؤكدوا لقرائهم القليلي العدد، للجمهور بوجه عام ولأنفسهم أن العمل الأدبي ظريف، ممتع، مسلٍ ومشروع مفيد. لذا حملت مجلات كثيرة أسماء دالة على ذلك مثل «تسلية لطيفة ومفيدة» أو «قراءة سارة، ممتعة ومسلية».

تغير الوضع بحلول نهاية القرن الثامن عشر. صار الكتاب يرون أنفسهم ممثلين للرأي العام الذي أصبح في سياق تطوره منقسماً إلى اتجاهات مختلفة. وقاد ذلك إلى صراعات أيديولوجية وإلى ضرورة قيام تحالفات أيديولوجية في تجمعات وحلقات على أساس من صلات عائلية وصداقة، ولاحقاً في جمعيات أدبية رسمية وشبه رسمية (نشأت في بطرسبورغ في أواخر السبعينات حلقة ضمّت أربعة شعراء، هم ديرجافين، لفوف، كابنيست وخمنيتسر؛ كان الثلاثة الأوائل متزوجين من ثلاث شقيقات، جميعهن من حسناوات ذلك الزمن).

في مطلع القرن التاسع عشر أسس الكسي أولينين مدير المكتبة الوطنية ورئيس أكاديمية الفنون صالوناً أدبياً في منزله كان من رواده ديرجافين، باتيوشكوف، جوكوفسكي، فيازيمسكي وآخرون. كان أكثر الأعضاء التزاماً بالحلقة وأقربهم إلى أولينين – غنيديتش، كريلوف وباتيوشكوف.

وفّر تسرب الأفكار الماسونية إلى روسيا وتأسيس محافل ماسونية عديدة فيها بنى تنظيمية جاهزة لقيام مزيد من الجمعيات الأدبية الرسمية. لذا

عندما قرر شباب موهوبون أمثال أندري تورغنيف، أندري كيساروف، ألكسي ميرزلياكوف، ألكسندر فويكوف وجوكو فسكي الالتقاء من أجل مناقشة مسائل أدبية واجتماعية أنشؤوا «جمعية صداقة أدبية» برئيس ومحاضر جلسات وأرشيف... الخ. لكن هذه الجمعية، التي تأسست في كانون الثاني من عام ١٨٠١، حلت في كانون الأول من العام نفسه.

عاشت «جمعية محبي الأدب والعلم والفنون» فترة أطول - من عام ١٨٠١ وحتى عام ١٨٢٥ مع بعض الانقطاعات. ضمت معاً، في المقام الأول، كتاباً أقل شهرة وليسوا من طبقة النبلاء: إيفان بورن، إيفان بنين، فاسيلي بوبوغايف، ألكسندر فوستوكوف، نيكولاي راديشيف (ابن ألكسندر راديشيف) وآخرون. لم يكن لهذه الجمعية، التي اتخذت موقفاً وسطاً في النزاع بين أنصار القديم وبين الكرامزينيين، دور جدي في تاريخ الأدب الروسي. يجدر أيضاً أن نذكر عضوين آخرين في هذه الجمعية، شاعرين أسهما بقدرٍ معين في ما قبل تطور الرومانتيكية الروسية هما سيميون بوبروف (١٧٦٣-١٨١٠) مؤلف قصائد غنائية فلسفية معبرة تميزت بوصفها الرومانتيكي الحزين للطبيعة، وغافريل كامنيف (١٧٧١-١٨٠٣) مؤلف ما يمكن اعتباره أول «بالاد» Ballad (قصيدة قصصية تاريخية عاطفية الطابع) رومانتيكي روسي بعنوان «غرومفال» (١٨٠٢).

كان ألكسندر فوستوكوف أحد أهم أعضاء هذه الجمعية وأكثرهم نفوذاً، ولم يكن شاعراً موهوباً فقط، بل وعالماً لغوياً ضليعاً، مؤلف عمل كلاسيكي هام بعنوان «مقالة في الكتابة الشعرية» .(opyt o russkom stikhoslozhenii). أسهم هذا الأديب بقسطٍ وافر في تطوير فن الكتابة الشعرية، ولاسيما في مجال الأوزان باستخدامه الأوزان الكلاسيكية والإيقاعات الفولكلورية.

كانت «جمعية محبي الكلمة الروسية» (Beseda lyubiteley russkogo slova, 1816-1811) التجمع الأدبي الألمع في مطلع القرن التاسع عشر، وكانت بدأت اجتماعاتها غير الرسمية في بداية عام ١٨٠٧. وفي آذار/ مارس من عام ١٨١١ دشنت الجمعية اجتماعاتها الرسمية الشهرية المنتظمة في قاعة فخمة في

منزل ديرجافين الواسع على ضفة نهر فونتانكا في سان بطرسبورغ. كان يمكن أن يحضر الاجتماع الواحد قرابة ٥٠٠ شخص جلهم من الشريحة المثقفة في سان بطرسبورغ. أنشأت الجمعية مجلة خاصة بها بعنوان «قراءات في جمعية محبي الكلمة الروسية» (chteniya v besede lyubiteley russkogo slova) نشرت في الغالب المواد والنصوص المقروءة في اللقاءات الدورية. أصدرت المجلة تسعة عشر عدداً.

كانت إدارة الجمعية بيد أعضاء ذوي ميول محافظة ومعارضين لإصلاحات ألكسندر الأول الليبرالية. وفي المسائل الأدبية كان أعضاؤها ضد الكرامزينيين، إذ عملوا على بعث اللغة السلافية الكنسية والتقاليد الثقافية الفولكلورية والقومية في مسعىً لخلق يوتوبيا ثقافية وتاريخية ذات جذور في الماضي.

إن الاهتمام بالتاريخ القومي، بالثقافة القومية والولع بالمأثور الشعبي سمة مميزة للتيار الرومانتيكي الذي بدأ بالظهور عند منقلب القرن وشاع في كل الآداب الغربية – لدى هردر، برنتانو والأخوين غريم في ألمانيا، أوسيان ووالترسكوت في إنكلترا، جيمس فينمور كوبر في الولايات المتحدة الأمريكية... الخ بهذا المعنى يمكن الربط بين أنشطة «جمعية محبي الكلمة الروسية» وبين نشوء المدرسة الرومانتيكية الروسية.

جاء تأسيس «الجمعية» بمبادرة من الأدميرال ألكسندر شيشكوف (١٧٥٤-١٨٤١). استهل هذا الشخص مسيرته الأدبية كشاعر. وفي قصيدته «القديم والجديد» (staroe i novoe vremya, 1784) مجّدَ ماضي ما قبل بطرس الأكبر بالمقارنة مع الحالة الراهنة للأوضاع في روسيا. وأشعل كتابه «قول في أسلوبي اللغة الروسية القديم والجديد» (Rassuzhdenie o starom i novom sloge rossiyskogo yazyka) الصادر عام ١٨٠٣ فتيل جدال حامي الوطيس، نظراً لأن شيشكوف انتقد فيه الأسلوب السنتمنتالي الكرامزيني في النثر. أكد شيشكوف على وجوب أن يتخذ الأدب وجهته انطلاقاً من السلافية الكنسية التي اعتبرها «جذر وأساس اللغة الروسية». وتأكيداً وتدليلاً على اهتمامه بالتاريخ القومي العائد للعصر الوسيط والمميز عموماً للرومانتيكيين قدّم شرحاً

ضافياً لـــ «ملحمة إيغور» كان بمثابة ترجمة للنص حافلة بالمفردات والتعابير القديمة المهجورة وبعناصر السلافية الكنسية.

وفي خطابه بمناسبة تدشين الجمعية (Rech pri otkrytii besedy) شدد شيشكوف على أهمية الكتب الكنسية القديمة والفولكلور من أجل تطور الثقافة القومية مقارناً بين هذه المصادر النافعة وبين التأثيرات الغربية الضارة. أظهر شيشكوف هذه الأفكار في عملين له صدرا في العام نفسه أولهما كان كراساً بعنوان «حول بلاغة الكتاب المقدس»(o krasnorechii svyashchennogo pisaniya) سعى فيه المؤلف لعرض حجته المفضلة المتمثلة في أن الكنسيّة القديمة والروسية هما لغة واحدة، وأن التضلع في الكتب الكنسية مقدمة أو سبيل للإبداع الأدبي في الروسية. وفي كتابه الثاني «حديث في الأدب» (Razgovory o slovesnosti) بذل شيشكوف كل ما بوسعه لوضع إطار نظرية فنية للفلكلور الروسي.

باختصار منح شيشكوف فرصة طرح أفكاره اللغوية والأدبية أمام جمهور واسع – فرصة يتمناها ويطمح إليها كل كاتب. وفي عام ١٨١٢ عُين وزير خارجية ألكسندر الأول، وأوكلت إليه مهمة صياغة مسودات البيانات والأوامر والمراسيم الرسمية الصادرة أثناء الحرب خلال ١٨١٢-١٨١٣. استغل شيشكوف هذه الوثائق لعرض وتطوير برنامجه الأيديولوجي والسياسي. فعارض أفكار التنوير والثورة الفرنسية، أكد مبادئ الحكم الملكي والأرثوذكسية الروسية (التي اعتبرها جزءاً مكملاً للقومية الروسية منذ غابر الزمن) ومجّد الماضي التاريخي الروسي...الخ. استخدم في بياناته لغة قديمة مفخمة ثقيلة من النوع الذي ألفه الروس في عهود ماضية في الصلوات والطقوس الدينية والكتاب المقدس. كانت تلك البيانات ذائعة الصيت في أوساط عامة الناس: استمع إليها الناس «ذارفين الدمع صارّين بأسنانهم» كما يقال، وبعد الحرب صدرت في كتاب مستقل في ظل إقرار عام – بما في ذلك من قبل خصوم شيشكوف – بجودتها وخلودها.

أثارت رجعية شيشكوف ودفاعه الثابت عن نظام القنانة امتعاض الإمبراطور. وبعد الحرب انسحب شيشكوف من الخدمة الحكومية وعُين بطلب

منه رئيساً للأكاديمية الروسية. ولاحقاً، فيما بين ١٨٢٦ و ١٨٢٨، بعد موت ألكسندر ، عمل وزيراً للتعليم. ومات في سن متقدمة.

العضو المؤسس الآخر في «جمعية محبي الكلمة الروسية» كان غافريل ديرجافين، الذي تقاعد عام ١٨٠٣ وكرّس نفسه بالكامل لحرفة الأدب. في المرحلة الأخيرة من نشاطه (١٨٠٣-١٨١٦) يستطيع المرء بسهولة تبين تأثير شيشكوف عليه. كتب ديرجافين بشكل دائم تقريباً حول مسائل تتعلق بالكتاب المقدس وبأسلوب عتيق معقد. كان شيشكوف وديرجافين متقاربين سياسياً، لأن الأخير كان أيضاً مؤيداً ثابتاً للحكم الملكي وعدواً للإصلاحات الليبرالية. لذا ليس مدعاة دهشة أن غابت «جمعية محبي الكلمة الروسية» عن الوجود بعد موت ديرجافين.

عارضت «الجمعية» الشعر السنتمنتالي واهتماماته بتفاهات العالم الداخلي لأفراد منعزلين معتبرةً الأدب مسألة اجتماعية جدية. لذا أولى أنصارها اهتمامهم في المقام الأول للأجناس الرفيعة والجدية التي من شأنها التأثير في الرأي العام. اهتمت الجمعية بوجه خاص بالملحمة البطولية، الجنس، الذي برغم تطوره في المرحلة الكلاسيكية، قد أصبح مهجوراً كلياً وطرأت عليه تغيرات كثيرة في المرحلة الرومانتيكية، عندما صار الناس لا يعتبرون «آينيد» فرجيل، المنظومة وفقاً لكل القواعد، النموذج الأفضل للملحمة البطولية، بل إلياذة هوميروس التي نظر إليها كتعبير عفوي تلقائي عن الثقافة والشخصية القومية اليونانية. وهكذا يمكن أن يكون هوميروس، مفهوماً ومؤولاً على هذا النحو الجديد، نموذجاً يحتذى لخلق ملاحم بطولية قومية روسية أيضاً.

في بداية القرن التاسع عشر لم يكن من «إلياذة» باللغة الروسية. أفضل ترجمة موجودة هي تلك التي أداها يرميل كوستروف على وزن العمبق مع ست تفعيلات في السطر وقافيتين متناظرتين (المسمى الاسكندري)، والتي توقفت عند النشيد التاسع ولم تستكمل. لكن في عام ١٨٠٧ شرع الشاعر الشاب نيكولاي غنيديتش (١٧٨٤-١٨٣٣) بترجمة الإلياذة. استخدم في البداية

النمط الاسكندري آنف الذكر لإكمال ترجمة كوستروف، لكنه لاحقاً أخذ بالحسبان جهود ترديكوفسكي ونظريات راديشيف وتحول إلى الهيكساميتر (وزن الداكتيل – الترويشي) الذي صار منذ ذلك الحين وحتى الوقت الحاضر المعادل الشعري الروسي للهيكساميتر اليوناني القديم وأداة نقل الثقافة الشعرية القديمة إلى اللسان الروسي. انكب غنيديتش على أداء ترجمة هذه الملحمة أكثر من عشرين عاماً، ولم يفرغ منها إلا في عام ١٨٢٩. ويعد هذا الشاعر المترجم واحداً من أفضل من نقل هوميروس ليس إلى اللغة الروسية فقط، بل وإلى أية لغة أوروبية حديثة.

اهتم أعضاء «الجمعية» (غينديتش لم ينتم إليها رسمياً، لكنه كان قريباً منها) وأعجبوا بجهود غينديتش لخلق «هوميروس روسي» وتعاطفوا معه. نوقشت ترجمة الشاعر الشاب بحماسة في اجتماعاتها، دارت جدالات حول أوزان هوميروس الشعرية، ونشرت مجلة الجمعية في أعدادها الأولى مقطوعات من الترجمة الهيكساميترية للإلياذة.

لكن لا يمكن حتى لأفضل ترجمة لهوميروس أن تحل محل ملحمة بطولية مبنية على أساس قومي وفق فهم الرومانتيكيين لها. وافق سيرغي شيرينسكي – شيخماتوف (١٧٨٣–١٨٣٧)، أحد أكثر مؤيدي شيشكوف، على المشروع. سعى لتعزيز وتوسيع الأسلوب الرفيع المفخم الذي امتازت به قصائد لومونوسوف الغنائية ليشمل كل الأجناس الأدبية، مستفيداً من مخزون اللغة السلافية الكنسية القديمة، مستبعداً الكلمات الأجنبية من اللغة الأدبية ومصطنعاً تراكيب معقدة غير مألوفة من قبل.

هكذا، وجرياً على مبادئه، كتب شيرينسكي – شيخماتوف في عام ١٨٠٧ملحمة قصصية عنوانها «بوجارسكي، مينين، جيرموجين، أو روسيا الناجية» (Pozharsky, minin, germogen, ili spasennaya rossiya) وصف فيها «مرحلة الاضطرابات» والجهود البطولية المبذولة من قبل أفضل أبناء روسيا لإنقاذ بلادهم من الهلاك. لكن المؤلف لم يكن مهتماً إلا قليلاً برواية أحداث ذلك الزمن، على عكس ما سارت عليه في العادة القصص والملاحم

الكلاسيكية. بدلاً من ذلك جاء عمل شيرنيسكي – شيخمانوف الضخم أقرب إلى مونولوج حماسي تحريضي عكس مشاعر المؤلف ومعاناته العاطفية بخصوص تلك الأحداث الدراماتيكية الفظيعة. على هذا النحو تلاشت هنا السمات المميزة لجنس العمل ذي الأساس الكلاسيكي: التأمت القصيدة الغنائية مع الملحمة القصصية لتكوّن مونولوجاً غنائياً أكثر شبهاً بالقصص الرومانتيكي من أي شيء آخر.

ميزت هذه السمات ملحمة شيخماتوف الثانية أيضاً المعنونة «موشحة غنائية لبطرس الأكبر» (liricheskoe pesnopenie Petr veliky, 1810).. هنا أيضاً يغلب العنصر الغنائي على الملحمي في الحماسة الانفعالية الشديدة لإنجازات بطرس. وكلا الملحمتين منظومتان بشعرٍ موحٍ، لكن خالٍ من الإيقاعات اللفظية.

باءت بالفشل (وهذا ما كان مقدراً لها) محاولات شيخماتوف لإبداع نمط من الملحمة القصصية على أساس لغة عتيقة ونظام جمالي كلاسيكي مجدد، لأن المستقبل كان للملحمة الرومانتيكية من النمط البايروني التي أرساها في روسيا ألكسندر بوشكين. وبهذا الصدد كتب معاصرو شيخماتوف قصائد شعرية لاذعة منتقدين عمليه السابقين وأطلقوا عليه لقب «شيخماتوف اللاعملي».

جرت محاولة أخرى داخل «الجمعية» لتطوير وتحديث جنس كلاسيكي آخر – الأسطورة. وأشرنا سابقاً إلى محاولة إيفان دميتريف لبعث الأسطورة بموازاة لافونتين. سعت «الجمعية» إلى العودة بالأسطورة إلى منابعها القديمة، إلى إيسوب وفايدروس وإلى خلفهما ليسينغ.

على هذا الأساس عارض ديمتري خفستوف (١٧٥٧-١٨٣٥) مقاربة لافونتين حول السرد الأدبي الحي مفضلاً بدلاً من ذلك التركيز والتأكيد على الخاصية المجازية للأسطورة وعلى التأويل البدائي التقليدي. على هذا النحو، ولأجل المحافظة على الأصل المجازي، اجتث خفستوف عنصر الشعرية الكلاسيكية واحتمال الصدق verisimilitude مفهوماً ضمن إطار نظام جنس محدد. وهكذا قدم عالماً غريباً يحتوي يمامات بأسنان وحمير بمخالب

وكعوب، وحيث سمك الشبوط يصرخ من الألم والغربان بأفواه وشفاه. لم يفهم المعاصرون ما سعى خفتسوف إليه وسخروا من جهوده العبثية وسقط في تاريخ الأدب الروسي إلى مرتبة دنيا كمهووس جدير بالشفقة.

بلغت الأسطورة الشعبية (Basnya) الروسية الأوج على يدي إيفان كريلوف (١٧٦٨-١٨٤٤) الذي تجاوز بإنجازاته الأدبية قيود «الجمعية» وسبق عصره. انطلاقاً من ذلك لابد من وقفة متأنية أمامه.

كريلوف ابن ضابط حاق به فقر بعد غنى. بدأ بعد موت والده، وهو في سن العاشرة، العمل في مكتب في مدينة تابعة لإحدى المقاطعات. حرم من التعليم الرسمي، لكنه تعلم بنفسه عدة لغات (في سن متقدمة تعلم اليونانية القديمة حتى أصبح باستطاعته قراءة هوميروس في نصه الأصلي)؛ وعموماً كان شخصاً مثقفاً مطلعاً جيداً على الأدب الروسي وعلى الآداب الأوروبية.

في عام ١٧٨٢ توجه كريلوف إلى سان بطرسبورغ، وهناك كتب عدة أعمال درامية قصيرة بينما كان مستمراً في عمله الوظيفي، مثل كوميديا «البصّار» وتراجيديتي «كليوباترة» و«فيلوميلا». استخدم كريلوف كوميدياته، كشاب تميز بالجرأة والفكر المستقل، لشن حرب لا هوادة فيها على أعراف وعادات زمانه مع تلميحات مباشرة جريئة لأفراد بعينهم: في كوميديا «المزوحون» مثلاً يسخر من يوري كنياجنين كاتب المسرحيات ومن أسرته بالكامل. وفي اثنتين أخريين من كوميدياته «أسرة مسعورة»(Beshennaya semya) و«كاتب في حجرة الانتظار»(Sochenitel v prikhozhey) يواصل انتقاده الحاد لأخلاق الحياة الأدبية المعاصرة. وبسبب خصام مع مدير مسرح ساعده بداية ككاتب ناشئ غدا من غير الممكن تمثيل مسرحياته على الخشبة.

عاد كريلوف لممارسة العمل الصحفي مستمراً في كتاباته النقدية وفق التقاليد التي أرساها نوفيكوف من جهة ومعتمداً على إنجازات الصحافة النقدية الإنكليزية (أديسون وستيل) وعلى الروايات الرسالية النقدية الفرنسية (مونتسكيو) من جهة ثانية. وفي هذا السياق أصدر في عام ١٧٨٩ دورية شهرية بعنوان «بريد الأرواح» حيث تتراسل أرواح كائنات خرافية - السلف sylph الذي

يحوم في الفضاء والأقزام التي تحرس كنوز باطن الأرض وغيرها - مع مالك الملك Malikulmulk الساحر ويناقشون معاً مسائل فلسفية، يصفون مشاهد متنوعة من الحياة اليومية ويسخرون من ضعف الناس وإخفاقاتهم (مؤخراً فقط اكتشف أن ثلاثاً وعشرين رسالة من ثمان وأربعين في «بريد الأرواح» مترجمة من روايتين للماركيز جان بابتيست دارجان). ولاحقاً أصدر كريلوف وأصدقاؤه في عام ١٧٩٢ مجلة «المشاهد» (Zritel) التي استعار عنوانها، دونما شك، من مطبوعة إنكليزية بنفس العنوان أصدرها أديسون وستيل. كما أصدر في عام ١٧٩٣ مجلة «ميركوري سان بطرسبورغ».

عمل كريلوف خلال كل هذه السنوات بروحية تقاليد الكلاسيكية في آخر عهدها والنثر الفرنسي العائد إلى القرن الثامن عشر ذي الطابع الفكري - الفلسفي وذي الصلة بهذه التقاليد. تذكر قصة «كايب» (١٧٩٢)، التي تصف رحلة ملك شرقي شاب يسافر سائحاً في البلدان متخفياً باسم مستعار، بـــ «قصص شرقية» لفولتير (لاسيما قصتي «أميرة بابل» و«الثور الأبيض») والتي يسخر فيها من الأشعار الريفية الرعوية المكتوبة بروحية سنتمنتالية. وفي «الليالي» (Nochi, 1972) يصف مغامرات بطل ليلي في إحدى المدن يستطيع المرء من خلالها تبين تأثر كريلوف بالنثر الفرنسي في ذلك الحين (جان - باتيست لوفه دي كوفري، أنطوان بريفو، لويس سيباستيان ميرسيه).

وكما رأينا سابقاً أجبرت الثورة الفرنسية وظروف العصر المستجدة الإمبراطورة كاترين الثانية على تشديد الرقابة الحكومية على الأدب ولإدانة راديشيف ونوفيكوف في هذا السياق. كذلك عانى كريلوف من صعوبات معينة من هذا القبيل أيضاً. ففي عام ١٧٩٢ تعرضت دار الطباعة التي أسسها في منزله لتحري البوليس، كما وضع هو قيد المراقبة الأمنية الشديدة.

في عام ١٧٩٤ غادر كريلوف سان بطرسبورغ جائلاً في البلاد حتى عام ١٨٠٤، وخلال هذه الفترة لم يكتب شيئاً باستثناء كوميديا هزلية «النقّار» (podshchipa) هاجم فيها القيصر بافل الأول والتأثير الألماني على العرش

الروسي. وهنا يستطيع المرء تمييز تحول الكاتب باتجاه الأفكار القومية الروسية التقليدية التي أوصلته لاحقاً لعضوية «جمعية محبي الكلمة الروسية». طبعاً لم تنشر هذه المسرحية وتداولها الناس مخطوطة.

بعد اعتلاء ألكسندر الأول العرش عاد كريلوف إلى الأدب ورجع إلى سان بطرسبورغ في عام ١٨٠٦. في بداية هذه المرحلة عادت عليه كوميديا «حانوت الأزياء» (Modnaya lavka) والكوميديا الأخرى «درس للبنات» (Urok dochkam) [جاءت هذه الأخيرة مزيجاً من تقليد وتلخيص موليير في مسرحيته «Les précieuses ridicules» المنشورة عام ١٨٠٧ بشهرة عظيمة، حيث استمر عرضهما في مسرحي سان بطرسبورغ وموسكو مدة طويلة. وفي هذين العملين هاجم نزعة تقليد الفرنسيين والتشبه بهم والعدمية القومية في السياسة، في حين امتدح الأخلاق الروسية ومرتكزات الحياة القومية.

في عام ١٨٠٦ بدأ كريلوف بكتابة الحكايات الخرافية (Basni) ودخل في أوائل قصصه المنشورة في مباراة أدبية مع دميتريف باختياره بعضاً من موضوعات هذا الأخير الذي كان قد استعارها أيضاً من لافونتين، مثل شجرة البلوط المتكبّرة التي اقتلعتها العاصفة من جذورها في حين انحنت شجيرات الدغل مع هبوب العاصفة وبقيت حية، والرجل العجوز الذي غرس شجرة وعمّر أكثر من شباب آخرين لبثوا في حينه يسخرون من جهده الأحمق حسب رأيهم. غدا السرد الأنيق والحيادي قومياً، الذي تميز به دميتريف، لوحة حية بقلم كريلوف، لوحة للحياة الروسية عكست الواقع الاجتماعي والوعي القومي. تناولت حكايات كريلوف الخرافية مسائل فلسفية وأيديولوجية عريضة إلى جانب أمور وتفاصيل راهنة في الحياة الاجتماعية والسياسية الروسية.

لاحقاً، وفي المرحلة الأولى من القرن الجديد، تعزز التوجه المحافظ المؤيد للملكية، المعادي للغرب والمناهض للتنوير لدى كريلوف. فالثورة الفرنسية، برأيه، قد دلت تماماً على الطبيعة الهدّامة لأفكار الحركة التنويرية. لم يعارض الكاتب «التنوير» كلية، كما فعل روسو، بل أشار إلى أن التبني المطلق لأفكار التنوير يقود إلى الفساد الأخلاقي للأفراد ولدول بأكملها، تماماً

كرائحة الخمر الشريرة التي تبقى إلى الأبد في برميل مُلئ خمراً حتى ولو لمرة واحدة – «البرميل» (Bochka). وفي حكاية «الكاتب وقاطع الطريق» (Sochinitel i razboynik) يصف فرنسا التي تعرضت للخراب بسبب انتشار مبدأ التنوير والفولترية إلى جانب أفكار الموسوعيين.

عارض كريلوف أيضاً اصلاحات ألكسندر الأول الليبرالية. ففي حكايته «تربية الأسد» (Vospitanie lva) سخر من معلمي الإمبراطور الفرنسيين الذين دربوا ملك الوحوش على «بناء الأعشاش»، أي حرفوه عن حاجات ومصالح بلاده بحشو رأسه بأفكار ليبرالية غير نافعة. عارض كريلوف أيضاً مشاريع القيصر الدستورية. في قصته «الحصان والخيّال» (Kon i vsadnik) تهلك الشخصيتان لأن الخيّال (القيصر) يرخي اللجام ويسمح للحصان (الشعب) بالعدو إلى حيث يشاء دون الاهتمام إلى حيث يقصد. وفي «الأوراق والجذور» (listy i korni) تفشل الأوراق في فهم الجذور لأنها لا تقر بتبعيتها للتربة، للمصادر القومية لوجودها.

وهكذا من المفهوم تماماً أن يصبح شخص بمثل هذه الآراء الروسية الضيقة المناهضة للغرب والليبرالية، كما هو كريلوف، سنداً لجمعية محبي الكلمة الروسية ومشاركاً نظامياً في كل أنشطتها. التحق أيضاً بحلقة أولينين المشابهة «للجمعية» في منطلقاتها السياسية والثقافية والأيديولوجية. وبمساعدة أولينين حصل كريلوف على وظيفة في المكتبة العمومية، حيث بقي هناك مع ترقيات منتظمة إلى أن تقاعد برتبة جنرال.

تميّزت حكايات كريلوف بأداء فني رفيع بلغ حد الكمال. تضمنت وصفاً دقيقاً مدهشاً لحياة الفلاحين البسطاء مع تحليل ذكي لأنماط إنسانية مختلفة، لكن روسية أساساً، مثل الطحان الكسول، لاعب الورق، العامل القوي المجد، المتبجح المغرور، الصعلوك المحتال. وهكذا غدت قصصه مشهورة ذائعة الصيت بشكل لا يصدق داخل شتى طبقات المجتمع، ولا سيما في أوساط الناس العاديين، لدرجة أنها طبعت خلال حياة كاتبها ثماني عشرة مرة، وكانت صفحات كتبه تقرأ في مِزق.

استنفد كريلوف كل الإمكانات المتواضعة لجنس الحكاية الخرافية عندما أوصل قصته إلى هذه الدرجة من الكمال – لذا لم يبق مكان لهذا الجنس بعد كريلوف في تاريخ الأدب الروسي.

نظراً إلى أنّ نشاط «جمعية محبي الكلمة الروسية» امتد ليشمل الصعيد الاجتماعي مع سعيها لتعظيم تأثيرها في الرأي العام بالدعاية لأفكارها بشكل واسع، فقد كان من الطبيعي أن يشمل اهتمامها مجال المسرح. ومن هذا المنطلق أيدت هذه الجمعية ودعمت كوميديات كريلوف ذات النفس الوطني مثل «درس للبنات» و«حانوت الأزياء». وكان بين أعضاء الجمعية كاتب مسرحي هو ألكسندر شاخوفسكي (١٧٧٧-١٨٤٦) كتب في مطلع عام ١٨٠٥ مسرحية ناجحة بعنوان «ستيرن جديد» (Novy Stern) هزئ فيها بفظاعة ولؤم من كرامزين ورفاقه.

حتى الآن لم يُحدث أنصار القديم أي تجديد أصيل في المسرح الروسي. لكن فلاديسلاف أوزيروف (١٧٦٩-١٨١٦)، مبدع التراجيديا السنتمنتالية، أحدث هذا التحول في المسرح الروسي، وصار خلال وقت قصير البارز فيه. اكتسب شهرة في البداية من خلال مسرحيته «أوديب في أثينا» (Edip v Afinakh, 1804) التي أخذ موضوعها من التاريخ الإغريقي القديم. في هذا العمل امتدح أوزيروف سياسات القيصر الشاب ألكسندر الأول الليبرالية والدستورية من خلال صورة الملك الأثيني ثيسيوس. وفي تصوير الكاتب الودي لأوديب الذي قتل من غير قصد أباه يمكن أن يلمس المرء تبريراً أخلاقياً ما لفعلة القيصر الذي كان أيضاً مسؤولاً بشكل غير مباشر عن مقتل والده بافل الأول. لكن فكرة المسرحية الأهم هي حب أنتيغون لوالدها وليست أية تلميحات سياسية. يؤلف هذا الحب المضمون المركزي للمسرحية الذي حولها إلى تراجيديا سنتمنتالية عبر التركيز على تصوير العناصر الأكثر صفاء ونقاء لأحاسيس وعواطف الأبطال. جرى إخراج المسرحية بشكل رائع بمعية مصممها أولينين الذي استطاع المحافظة على الجو الكلاسيكي وتفاصيل الحياة اليومية لذلك الزمن القديم إلى أقصى حد ممكن.

لم تكن مسرحية أوزيروف التالية «فينكال» (١٨٠٥) أقل نجاحاً. في هذه المرة تم تجسيد الصبغة المحلية الاسكتلندية على المسرح. كانت المشاهد مفعمة برومانسية الشمال وعبقت بجو الأغاني الملحمية البطولية الاسكوتلندية، كما تخلّلت المسرحية منولوجات كانت ضرباً من تأملات حزينة حول الحب والموت على خلفية تعكس صوراً من طبيعة الشمال الضبابية. افتقدت المسرحية عنصر الحركة والتوتر الدرامي الحقيقي، لكنها امتلكت الكثير من الخطوط والمسارات الجميلة.

يمكن ملاحظة العيوب أو السلبيات ذاتها في تراجيديا أوزيروف التالية «دميتري دونسكوي» (١٨٠٦). هنا لجأ الكاتب مرة ثانية إلى الموضوع السياسي وإلى الإلماعات السياسية المباشرة. فصراع ألكسندر الأول ضد نابليون هو تماماً كصراع دميتري دونسكوي ضد التتر والمغول. وكما في مسرحية «أوديب» أدخل المؤلف موضوع الحب، إلى جانب دعمه مشاريع القيصر الليبرالية بشأن تحديد السلطات الملكية: يقع دميتري دونسكوي في حب (زينيا) ويتعقد الصراع ضد العدو المشترك من خلال التنافس الجديد الحاصل بين الأمراء. انجذب الجمهور إلى المسرحية وتفاعل معها، لكن كان ذلك آخر نجاح لأوزيروف.

كانت «بوليكسينا» (١٨٠٨) المسرحية الأخيرة لأوزيرف، وربما أفضل نص مسرحي له. تصف المسرحية تضحية ابنة هيكوبا بوليكسينا عند قبر أخيل الذي قتل عند أسوار طروادة. بوليكسينا تتمنى بحق الموت لأنها تأمل بلقاء حبيبها بعد الموت. تعكس منولوجاتها العاطفية المؤثرة بعضاً من أجمل ما نظمه أوزيروف من شعر، لكن الجمهور كان غير مبالٍ بذلك. فخلال تلك السنوات كانت التراجيديا السنتمنتالية قد بلغت نقطة الذروة وبدأت خط انحدارها. كان مصير أوزيروف الشخصي تراجيدياً أيضاً. فصل من وظيفته دون الحصول على راتب تقاعدي ولحقه بذلك ضرر أكيد. مهما كان السبب، لكن الكاتب وجد نفسه فجأة في قرية نائية وفي ظل ظروف مالية صعبة. صدمه فشل «بوليكسينا» على الخشبة أيضاً وهز اتزانه العقلي. جُنّ أوزيروف، حرق كل أوراقه ومات مريضاً عقلياً بعد ذلك بست سنوات.

كان أنصار القديم أعداء كرامزين مسؤولين إلى حد كبير عن فشل أوزيروف المفاجئ ككاتب مسرحي. فانتقد ديرجافين وشيشكوف وأعضاء آخرون في «الجمعية» بتفصيل وحدّة حتى مسرحية «أوديب في أثينا» مهاجمين اللغة السنتمنتالية للمسرحية وآراء المؤلف السياسية الليبرالية.

وجد شيشكوف وحلفاؤه تراجيديا «دميتري دونسكوي» غير مقبولة. فأجروا محاكاة ساخرة بذيئة لها بعنوان «ميتوخا فالدايسكي» (١٨١٠) وهزئ ديرجافين من بطلها لوقوعه في الحب كالمراهق ومن الأميرة التي ذهبت عشية معركة دامية لزيارة خيام أمراء عديدين لتخبرهم حول قصة حبها غير السعيد. انتقد شيشكوف بحدة أيضاً ما سماه الأغلاط التاريخية في المسرحية.

حاول ديرجافين، متخذاً مسرحيات أوزيروف نقطة انطلاق، كتابة عدة أعمال حول قضايا روسية مثل «بوجارسكي» (١٨٠٩) و«فاسيلي الضرير» (١٨٠٩). جاءت هاتان المسرحيتان فاشلتين منمقتين بإفراط ومفعمتين بتلميحات مباشرة إلى الواقع المعاصر، لذا لم تجدا سبيلهما إلى خشبة المسرح. لكن اتسمتا بميزة أكيدة هي اللغة المثقلة بالمفردات والتعابير القديمة النادرة الاستعمال، ومارستا بعض التأثير في تطوير المسرح الروسي. فاسترشد شاخوفسكي بديرجافين في كتابة تراجيديته «ديبوراخ» (١٨٠٩) حول موضوع ديني متصل بتعاليم الكتاب المقدس، لكن مع إلماعات معاصرة، من قبيل - على سبيل المثال - محاولة نابليون الزواج من الدوقة الكبيرة أخت القيصر. مثلت المسرحية على الخشبة ولاقت نجاحاً.

لكن على المرء أن يلاحظ أن التراجيديا الروسية ذات الثيمات السياسية الرفيعة قد وصلت إلى طريق مسدود. فكما رأينا وصلت تجربة أوزيروف إلى النهاية. أثرت تجربة ديرجافين في هذا المجال بعض الشيء في كتابة الديسمبريين المسرحية (فيودور غلينيكا، بافل كاتينين، فيلهلم كوخيلبيكر)، لكن أعمالهم لم تجد سبيلها إلى خشبة المسرح. بُعثت كل هذه التقاليد مجتمعة في إهابٍ جديد على يدي بوشكين في «بوريس غودونوف». يمكن اعتبار هذه المسرحية إلى درجة ما قمة تقاليد التراجيديا السياسية في الأدب الروسي.

مع مطلع القرن التاسع عشر بدأ الاتجاه السنتمنتالي بالتراجع. هجر مؤسسه كرامزين الأدب. دُفع مقلدوه المتحمسون تدريجياً، بفعل انتقاد جماعة شيشكوف المفهوم والمبرّر من بعض الجوانب أحياناً، إلى هوامش الحياة الأدبية. برز، بدلاً منهم كتّاب مثقفون جيداً، موهوبون ونشيطون. ونظراً لأنهم كانوا قريبين من كرامزين شخصياً ومهنياً فقد شقوا دروباً جديدة للأدب الروسي طارحين أفكارهم الأدبية واللغوية. قادت هذه الدروب إلى الرومانتيكية التي بلغت ذروتها في قصائد بوشكين وأعمال ليرمنتوف وغوغول النثرية العظيمة. لكن شعراء المرحلة الأولى من القرن قدّموا أعمالاً ذات قيمة جمالية رفيعة، بحيث يمكن اعتبارهم بحق الرواد الحقيقيين للرومانتيكية الروسية.

احتل فاسيلي جوكوفسكي (١٧٨٣-١٨٥٢)، الذي كانت حياته الرومانتيكية نظيرة شعره الرومانتيكي، المرتبة الأولى بين هؤلاء الشعراء. جوكوفسكي هو بترارك الأدب الروسي، الرجل الذي ظل عاشقاً (لورا) دون أمل وإلى الأبد.

كان جوكوفسكي ابناً غير شرعي لإقطاعي ثري (بونين) ولأم تركية شابة من حريم الباشا أهداها لبونين صديق له. أخذ كنيته من عرّابه، وكان جاراً فقيراً لبونين اسمه أندري جوكوفسكي. تفتحت اهتمامات ومواهب جوكوفسكي مبكراً. كان منذ مطلع شبابه قد صار رجلاً متعلماً، ومعلماً لماشا وألكسندرا ابنتي أخته كاترين بروتاسوف من زوج أمه. سرعان ما وقع جوكوفسكي وماشا التي تصغره بعشر سنين في حب بعضهما لبعض. كانت ماشا التي شبّت وترعرت في ظل اهتمام ورعاية جوكوفسكي فتاةً رقيقة ناعمة ذات طبيعة شاعرية. رأى جوكوفسكي في ماشا سعادة كل حياته، لكن أمها عارضت زواجها منه بحزم على خلفية قرابة الدم (علماً أن الكنيسة سمحت بمثل هذا الزواج). كانت أم ماشا السيدة بروتاسوف امرأة قوية وعنيدة وفشلت كل محاولات إقناعها بتغيير رأيها. كذلك لم تسمح المبادئ الدينية والأخلاقية التي التزم بها كل من جوكوفسكي وماشا بمعارضة الأم. وفي عام ١٨١٧، ولمام إلحاح أمها وموافقة جوكوفسكي، تزوّجت ماشا من بروفيسور. وفي عام ١٨٢٣ ماتت في مدينة تارتو (دوربات سابقاً) الإستونية، لكن جوكوفسكي ظل وفياً لذكراها طيلة حياته.

في ذلك الوقت كانت شهرة جوكوفسكي الأدبية في اتساع. وأثناء الغزو النابوليوني لروسيا في عام ١٨١٢ نظم قصيدته الوطنية الشهيرة «منشد في معسكر المقاتلين الروس»(Pevets vo stane russkikh voinov) التي حفظها حالاً عن ظهر قلب كل روسي متعلم. في عام ١٨١٧ عُين جوكوفسكي معلم لغة روسية لخطيبة القيصر المقبل نيكولاي الأول (كانت ألمانية كمعظم زوجات القياصرة الروس)، وفي عام ١٨٢٣ عُين مدرساً لوريث العرش ألكسندر الثاني، القيصر الذي ألغى نظام القنانة في روسيا وأدخل العديد من الإصلاحات الليبرالية الأخرى. بعد سنة من إحالته إلى التقاعد تزوج جوكوفسكي من ابنة فنان ألماني صديق له وأقام في ألمانيا حتى وفاته في مدينة بادن - بادن عام ١٨٥٢.

جاء الظهور الأدبي الأول لجوكوفسكي إثر ترجمته قصيدة توماس غري الشهيرة «مرثاة مكتوبة في فناء الكنيسة» (١٧٥١) والتي نشرها في عام ١٨٠٢ في مجلة كرامزين «بشير أوروبا». جلبت هذه القصيدة لجوكوفسكي بعض الشهرة، وحددت أيضاً إلى درجة معينة سبيل تطوره الأدبي اللاحق: ارتبط شعره بشكل دائم تقريباً بأعمال أدبية أوروبية الأصل. وجوكوفسكي نفسه كرّر مراراً قوله: «كل ما عملته أجنبي، أو من شيء ما أجنبي، لكن كله لي». وفعلاً يعتبر شعر جوكوفسكي الغنائي، على الرغم من مصادره الأجنبية، نوعاً من سيرة ذاتية في حقيقته.

أصبحت الكلمة الروسية، على يد جوكوفسكي، لأول مرة متعددة المعاني، وغدت ظلال معناها غالباً أساسية أكثر من معناها الأساسي. فلا يسعى المؤلف لوصف البيئة الفيزيقية بقدر ما يسعى لوصف مشاعره، أحاسيسه ومعاناته الذاتية. بذلك أضحت مقومات شعره الأساسية ضرباً من تأمل فيما انقضى من الشباب، أسفاً على حب لم يثمر، أو على موت حبيب (كان جوكوفسكي مولعاً بشكل خاص بهذا الموضوع)، وصفاً حزيناً لجمال الطبيعة: وصف المساء، الضباب، الغبش، القمر وهلمجرا.

في إطار ممارسته التجريبية الرائدة في حقل تعددية معاني الكلمة الشعرية الروسية مهّد جوكوفسكي السبيل أمام الشعراء الرمزيين الروس مثل

ألكسندر بلوك وفاليري بريوسوف الذين ألغوا واقع الوجود الحياتي اليومي ودعوا القراء إلى العوالم المثالية لأفلاطون أو فلاديمير سولوفيوف.

احتل «البلاّد» Ballad (قصة شعرية ذات مضمون فنتازي) بأجوائه السحرية المغلفة بالكآبة والحزن حيزاً هاماً في فن جوكوفسكي. فكل أعماله في هذا الجنس (ما مجموعه واحدٌ وثلاثون عملاً) إما مترجمة، وإما مؤلفة من موتيفات مأخوذة من أعمال ألمانية أو إنكليزية من جنس «البلاّد» ذاته. ومن بين الكتاب الذين استند إليهم جوكوفسكي كان شيلر، غوته، غوتفريد بورغر، والترسكوت وروبرت ساوثي.

غدا جوكوفسكي معروفاً جداً بعد نشره «لودميلا» (ludmila) وهي ضربٌ من ترجمة بتصرف لقصيدة من نفس الجنس لـــ غوتفريد بورغر «لينور». في هذا العمل يصف الشاعر رجلاً ميتاً ينهض من قبره ليطلب عروسه ويحملها مباشرة إلى الضريح في المقبرة. لكن المؤلف الروسي لطّف خشونة الأصل الألماني: شكاوى لودميلا الحزينة ليست شبيهة بشتائم وتجديف لينور. ولاحقاً استخدم جوكوفسكي موتيفات من القصيدة ذاتها لتأليف عمل جديد «مرّوس» كلياً بعنوان «سفيتلانا» (١٨١٢) الذي يحتوي وصفاً شاعرياً لقراءة البخت عشية عيد الغطاس ولعادات روسية أخرى. كان هذا العمل واحداً من أفضل إبداعات الشاعر الأدبية.

في أعمال أخرى يصور جوكوفسكي العالم الإغريقي – الروماني القديم، مثل «كساندرا»، «احتفال المنتصرين» المأخوذين من فريدريك شيلر، كما صوّر العصور الوسطى الرومانتيكية، في أعمال أخرى مأخوذة أصلاً من والتر سكوت.

إن الثقافة الروسية مدينة بعمق لجوكوفسكي كمترجم. ترجم بايرون وشيلر وعرّف القراء الروس بالملحمة السنسكريتية «مها بهاراتا»، كما نقل شعراً على أوزان الهيكساميتر الروسي الأنيق القصة الشعرية الآسرة «حورية الماء» (Undine) لفريدريك دي لاموت فوكي. ترجم جوكوفسكي أيضاً بشكل رائع «أوديسا» هوميروس.

كان قسطنطين باتيوشكوف (١٧٨٧-١٨٥٥)، معاصر جوكوفسكي قامة شعرية بارزة أخرى في مطلع القرن التاسع عشر. برغم أن صحته كانت ضعيفة، فقد كان جندياً شجاعاً وشارك في ثلاث حملات حربية. كتب أيضاً، برغم طبيعته التشاؤمية، رسائل ساتيرية قوية هاجم فيها أعداء الكرامزنيين على الصعيد الأدبي. كان باتيوشكوف ضحية مرض وراثي في عائلته، إذ جُنّ في عام ١٨٢٢ وقضى نصف حياته في حالة عجز عقلي، إلى أن مات بمرض الكوليرا في بلدة نائية في فولوغدا.

لاقت التناقضات في شخصية باتيوشكوف انعكاساً لها في فنّه. فثمة هاجس الموت المؤلم الذي يتعامل معه الشاعر على خلفية مشاهد الطبيعة الشمالية المكفهرة. من هنا شبح الصديق الميت الذي يتراءى له في موقع «أوسيلي» في بحر الشمال («شبح صديق») (Ten druga) ، أو تأمله العميق في شعراء الملاحم البطولية الموتى منذ زمن بعيد وفي أبطال أوسيان في قصيدته «على أطلال حصن في السويد»(Na razvalinakh zamka v shvetsii, 1813) ،.. يحكي باتيوشكوف أيضاً عن فظائع الحروب في رسالته بعنوان «إلى داشكوف» (Dashkovy, 1813) قائلاً: «عاينت بحراً من الشر».

يصف الشاعر في الوقت ذاته العيش الهادئ الهانئ في كوخ منعزل مع امرأة حبيبة وقدح من الخمر ومجموعة كتب لشعرائه المفضلين. ذلكم كان مضمون قصيدته الشهيرة «آلهتي البيتية» (Moi penaty, 1812) التي كان لها تأثير قوي على جوكوفسكي، بوشكين، فيازيمسكي وعلى دينيس دافيدوف.

الموتيفات الأناكريونية أيضاً هامة في أعمال باتيوشكوف. لكنه لا يسعى إلى بعث أو إعادة خلق الواقع القديم الإغريقي كما كان في حقيقته بعكس صديقه غنديتش، الذي سعى إلى ذلك في ترجمته هوميروس. يعثر باتيوشكوف على زمنه القديم هذا في أشعار إيفاريست بارني، جان باتيست غريسيت، جيوفاني كاستي وفي الترجمات الفرنسية لـــ «الأنطولوجيا

الإغريقية» أكثر منه في النصوص الإغريقية الأصلية. إن العصر القديم، الذي يصوره باتيوشكوف تقليدياً في أشعاره الغنائية عن الحب، عالم هش رقيق من الإيروتيك الذي سرعان ما تتلاشى ألوانه المثيرة أمام الأفكار المأساوية للنهاية الحتمية؛ ولا فائدة من أمل في أن تستمر تجربة ما من هذا القبيل بعد الموت في الفردوس («الفردوس») (Elysium, 1810). وفي إحدى ألطف قصائده الأخيرة (١٨١٩) يرثي باتيوشكوف جمال وبهاء العالم القديم الذي انتهى إلى الأبد فيما هو ينظر إلى أعمدة مدينة قديمة تغرق في البحر، مدينة مقدرٌ لها ألا تظهر أمام ناظري إنسان مرة ثانية («آه، أنتِ أفيقي من القبر...»).

كان لشعر باتيوشكوف تأثير عظيم وملهم على تطور الاتجاه الانطولوجي في عالم الشعر الروسي – في شعر بوشكين، فيت، أبولون مايكوف، نيكولاي شيربينا، ليو ماي وآخرين.

لغة باتيوشكوف الشعرية متدفقة رخيمة، شجية عذبة لا مثيل لها في الشعر الروسي. وربما يعود ذلك لتأثير الشعر الإيطالي الذي كان باتيوشكوف خبيراً به.

وسّع جوكوفسكي، كما ذكرنا آنفاً، حدود الكلمة الشعرية بمنحها ظلالاً معنوية إضافية تكميلية. غير أن باتيوشكوف، على العكس من ذلك، جعل الكلمة دقيقة محددة بإعطائها داخل السياق الشعري معنى واحداً ممكناً، واضحاً ومحدداً. وربما لهذا السبب كان ولعه بالنعوت المميزة، من قبيل: عنب أرجواني، زهرة الدينار الصفراء، أيدي ليلكية، موجات رصاصية وهلمجرا. وإذا كان جوكوفسكي سلف الرمزية الروسية، فإن باتيوشكوف بشير الأكميين الذي رفض تعددية معاني الكلمة المفردة لدى الرمزيين وتوخى دقة معنى الكلمة الشعرية. وإنه لأمر بالغ الدلالة في هذا السياق أن يغدو باتيوشكوف واحداً من الشعراء المفضلين عند أوسيب مندلشتام، الذي تكلم عن «لب الثمر» في أشعار باتيوشكوف.

انتمى الأمير بيتر فيازيمسكي (١٧٩٢-١٨٧٨)، المعاصر الأصغر سناً لجوكوفسكي وباتيوشكوف، إلى محيط كرامزين: كان الأخ الأصغر لزوجة كرامزين الثانية، وعامله كرامزين كما لو كان ابنه، وقابل فيازيمسكي ذلك باحترام وحب شديدين.

لم يتميز فيازيمسكي بموهبة شعرية عظيمة، لكنه قدم صوراً حية مثيرة وصادقة للحياة الروسية. من ذلك، على سبيل المثال، قصيدة «الهطول الثلجي الأول» (Pervey sneg, 1819) التي أحبها بوشكين كثيراً وخلفت أصداء عديدة في أعماله.

عوّض فيازيمسكي النقص في المقدرة التعبيرية الشعرية لديه بالعاطفة الجياشة المتمردة والحصيفة في آن معاً. فكتب قصائد شعرية سياسية تضمنت دعوات قوية إلى تحرير العبيد وهاجم مستعبديهم والبيروقراطين وآخرين. تجدر الإشارة في هذا السياق إلى قصائد «الغضب» (Negodovanie)، «سان بطرسبورغ»، «إله الروس» (Russky Bog, 1828). اكتسب فيازيمسكي شهرة خاصة كمحاور ومجادل خلال الخصام الأدبي الذي نشب بين الكرامزنيين وأنصار القديم حوالي عام ١٨١٥. كتب بهذا الصدد مجموعة قصائد بارعة تنضح بسخرية ماكرة ضد الشيشكوفيين، بما في ذلك «باقة كاملة» منها ضد شاخوفسكي، وضد قصص الكونت خفستوف الأسطورية.

صار فيازيمسكي، من خلال قدراته الجدالية، ناقداً أدبياً مرموقاً في عشرينيات القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من أن مقالاته النقدية لم تتميز بالدقة والعمق الفكري، فقد لعب دوراً في صوغ الأسس النظرية للرومانتيكية الروسية من خلال مقالاته حول أعمال بوشكين «الأسير القوقازي»، «نافورة بخش سراي»، و«الغجر».

تجدر الإشارة أيضاً إلى إسهامات فيازيمسكي في حقل التاريخ الأدبي. فهو مؤلف مونوغراف عن فونفيزين (١٨٤٨)، إضافة إلى دراسات هامة عن أوزيروف (١٨١٧)، دميتريف (١٨٢١)، سوماروكوف (١٨٣٠) وآخرين.

كان دينيس دافيدوف (١٧٨٤-١٨٣٩) شخصية لامعة بوجه خاص في مجموعة الشعراء الرومانتيكيين الأوائل: كان جندياً ضخم الجثة عمل في وحدات المغاوير وشارك في حرب العصابات في معارك عام ١٨١٢. على هذا النحو صوّر نفسه في أشعاره وفي سيرته الذاتية بعنوان «بعض حوادث من حياة دينيس فاسيلوفيتش دافيدوف»؛ ورسم حياته الخاصة متطابقة مع شعره.

بطل دافيدوف محارب مقيم في معسكر متنقل. يستخدم سيفه بديلاً عن المرآة وكيساً محشواً بالشوفان والحشائش الميبسة الأخرى بديلاً عن الأريكة، أقداحاً زجاجية كانت ملأى بالبنش Punch (شراب مسكر مؤلف من كحول وعصير ليمون وتوابل وشاي وماء) عوضاً عن المزهريات الرخامية. هو أول الجالسين إلى المائدة وأول من يرفع قدح الشراب، وغليونه دوماً بين أسنانه، لكنه أيضاً الأول في المعارك الدامية.

يبقى دافيدوف مغواراً في شعر الحب أيضاً. عاطفته ملتهبة، يريد استجابة فورية من الحبيبة إلى طلباته، يعالج خيبات الحب بالشراب. طبعاً لا يمكن أن يكون التشابه كاملاً بين الكاتب وصورته الشعرية. فهذا كله نوع من قناع أدبي سعى الكاتب لارتدائه في حياته الحقيقية. لكنه قدّم نموذجاً - فريداً حتى بالنسبة إلى الشعر الرومانتيكي - للجمع بين الواقع الفعلي والأدب.

جاء ظهور بعض الأدباء الموهوبين من تيار كرلمزين حوالي ١٨١٥ على المسرح ليجعل النقاشات الأدبية أكثر حدة. نزل هؤلاء إلى الميدان عندما سخر شاخوفسكي من كرامزين وفريقه في قصيدة له بعنوان «المعاطف المسروقة» (Raskhishenne shuby, 1811-1815). وفي عام ١٨١٥ مثلت على المسرح إحدى أفضل كوميدياته «مياه ليبيتسك» (lipetskie vody) التي عرضت في إحدى مشاهدها شخصية شاعر اسمه فيالكين بصورة كاريكاتورية ساخرة جداً، وكان المقصود بذلك جوكوفسكي. فيالكين ينظم

«بلادات» طويلة حول موضوعات ذات صلة بالثقافتين القروسطية والإغريقية القديمة، أدرك المشاهدون آنئذٍ من خلال ذلك وبسهولة أنها تلميحات إلى عملي جوكوفسكي «لودميلا» و«أخيل». سببت هذه المسرحية، إضافة إلى ما سبق، فضيحة في الوسط الأدبي.

هبّ أصدقاء جوكوفسكي - دميتري داشكوف، دميتري بلودوف وفيازيمسكي - للدفاع عن شاعرهم، الذي تعرض للأذى، في اسكتشات وقصائد ورسائل وحتى في أهزوجات. كتب بلودوف في هذا السياق ساتيراً بعنوان «مشهد في حانة أرزاماسية منشور من قبل جمعية علماء». صوّر فيه مجموعة كتاب ريفيين متواضعين تطرق أسماعهم هنيانات صادرة عن شوخوفسكي النائم في جهة مقابلة لهم. قاد هذا الساتير إلى تأسيس جمعية أدبية عرفت في تاريخ روسيا الأدبي باسم «أرزاماس» (Arzamas) ، ضمت أدباء شباباً موهوبين مؤيدين لتيار كرامزين وقريبين منه: جوكوفسكي، باتيوشكوف، دافيدوف، ألكسندر فويكوف، داشكوف، فيليب فيجل، ألكسندر تورغنيف، فاسيلي بوشكين، ألكسندر بوشكين وآخرين. أكد هؤلاء على الطابع غير الرسمي لجمعيتهم مقابل تلك الرسمية «جمعية محبي الكلمة الروسية» الممثلة للتيار المحافظ الكلاسيكي. عقد أعضاء «أرزاماس» اجتماعاتهم في أماكن مختلفة: ذات مرة في عربة على الطريق بين سان بطرسبورغ و«تسارسكوي سيلو» (القرية القيصرية). كان جوكوفسكي السكرتير الدائم للجمعية التي تكنى أعضاؤها بألقاب مأخوذة من «بلادات» له. أُطلق على جوكوفسكي نفسه اسم «سفيتلانا»، وهكذا كان المضمون الأساسي لجمعية أرزلماس أعمالاً هزلية ساخرة موجهة ضد الجمعية الأخرى - الخصم. نظم الأرزاماسيون قصائد تأبين جنائزية لخصومهم «الموتى الأحياء» وسخروا من شعائرهم الفخمة خلال لقاءاتهم. تخللت اجتماعاتهم أيضاً قراءات ومناقشات لبعض الأعمال الجدّية للأعضاء، لكن ذلك كان نشاطاً ثانوياً، إذ بقي التركيز على هجاء الخصوم وعلى المشادات الأدبية.

كان فاسيلي بوشكين (١٧٧٠-١٨٣٠)، عم ألكسندر بوشكين، واحداً من أكثر النشطاء الذين انخرطوا في جدالات وخاضوا معارك ضد أنصار القديم والسلافوفيليين من بداية قيام جمعيتهم - «جمعية محبي الكلمة الروسية» في عام ١٨١٠-١٨١١ (هاجم بعنف وهو على فراش الموت المقالات النقدية التي كتبها بافل كاتينين أصغر أعضاء الجمعية سناً). وفي رسالة «إلى جوكوفسكي» (K zhukovskomu, 1810) هاجم بوشكين بعنف أيضاً «السلافيين الأميين» الذين داسوا بالأقدام التنوير الحقيقي الذي اتخذ أوروبا وجهة له. وفي رسالته «إلى داشكوف» (K.D.V. Dashkovu) دافع عن نفسه بحمية ضد هجوم شيشكوف ونال من الكتاب الضعاف. لكن كانت قصيدته «جار خطير» (Opasny sosed, 1811) الأبلغ في هذا المجال. يصور بوشكين هنا ماخوراً كل زبائنه منتشون بكتابات السلافوفيليين، وبخاصة عدوه القديم اللدود شاخوفسكي. إثر انضمامه إلى جماعة أرزاماس التي استقبل فيها باحتفال ترحيبي عظيم كتب بوشكين رسالة إلى فيازيمسكي ورسالة إلى الأرزلماسيين وعدة قصائد أيضاً، لكنه بقي في ذلك دون المستوى الذي بلغه في أشعاره الجدالية الهجومية المكتوبة في عامي ١٨١٠-١٨١١.

ضمت أرزلماس كتاباً فردانيين جداً وعلى درجة رفيعة من الموهبة الأدبية - الأمر الذي لم يكن مساعداً لانضوائهم في حلف أو تجمع أدبي جدي نظامي مثل خصومهم أعضاء «جمعية محبي الكلمة الروسية». فيما بين ١٨١٦-١٨١٧ استقطبت أرزلماس عدة وجوه أصبحوا لاحقاً في عداد الديسمبريين، من بينهم نيكولاي تورغنيف، ميخائيل أورلوف ونيكيتا مورافيوف. أراد هؤلاء إقحام الجماعة في أنشطة أكثر جدية، وسياسية بالدرجة الأولى، وألحوا على ضرورة أن تصدر أرزلماس مجلة أدبية سياسية وبدؤوا بجمع مقالات استعداداً لإصدارها. قادت هذه الجهود الجديدة إلى خلافات بين الأعضاء وعجّلت في حلها بحلول خريف عام ١٨١٧. جرى آخر اجتماع لأرزلماس في نيسان/ إبريل ١٨١٨. لم تعش طويلاً بعد الجمعية الخصم «جمعية محبي الكلمة الروسية»، لأن سبب وجودها أساساً كان المماحكات ضد هذه الأخيرة والاستهزاء بها. بهذا الشكل لم

تكن أرزاماس ذات تأثير هام في تاريخ الأدب الروسي بخلاف ما جرى الاعتقاد بذلك أحياناً. كان أعضاؤها، كأفراد وأدباء، أكثر أهمية وشهرة – سواء من حيث مواهبهم أو دورهم في تاريخ الثقافة الروسية – من تجمع برز إلى الوجود فترة زمنية قصيرة وانتهى.

كما خلف كرامزين جيل جديد من الرومانتيكين، كذلك السلافوفيليون وأعضاء «جمعية محبي الكلمة الروسية» سلموا الراية لجيل من أنصار القديم الجدد، أمثال بافل كاتينين، فيلهلم كوخيلبيكر، فيودور غلينكا، ألكسندر غريبايدوف وآخرين. وهنا برز ما يشبه المفارقة في التاريخ الأدبي: بينما كان الجيل الأكبر من الأصوليين محافظين ووجدوا أنفسهم في صف معارضة الحكومة، برز جيل جديد من أنصار القديم وجد معظم أعضائه أنفسهم متفقين إلى هذه الدرجة أو تلك مع الحركة الديسمبرية المعادية للحكومة، ومؤيدين الجهود الليبرالية الثورية، رغم أنهم أساساً من صلب التيار السلافوفيلي الشيشكوفي المناهض للغرب.

كان ألكسندر غريبايدوف (١٧٩٥-١٨٢٩) دونما شك أهم شخصية بين جيل أنصار القديم الشباب. ربطته أواصر صداقة مع كوخيلبيكر وكاتينين وأيضاً مع شاخوفسكي من الجيل الأكبر.

كانت حياة غريبايدوف قصيرة وعاصفة. كان شخصاً ذا قدرات مذهلة: دخل جامعة موسكو في سن الحادية عشرة، وفي سن السادسة عشر حصل بنجاح على شهادات تخرج من كليات الآداب والحقوق والعلوم الطبيعية والرياضيات، تعلم الفرنسية والألمانية والإنكليزية والإيطالية واستعد للحصول على درجة الدكتوراه.

قطع الغزو النابليوني لروسيا في عام ١٨١٢ مساعي غريبايدوف الأكاديمية إلى الأبد. فانخرط بين عامي ١٨١٢ و ١٨١٦ في الخدمة العسكرية، دون مشاركة مباشرة في المعارك. وبدءاً من عام ١٨١٧ عمل في وزارة الخارجية.

ولكن حدثت آنذاك مبارزة أنهت حياته البهيجة في سان بطرسبورغ، بما فيها من نجاحات أدبية، وأوقات تمضي في الشراب مع أصدقائه الشباب، ومغامرات رومانسية. وفي جزع غريبايدوف لمغادرة سان بطرسبورغ وافق على تعيينه في منصب سكرتير أول في السفارة الروسية في إيران (فارس أنئذٍ) في عام ١٨١٨. تعلم الدبلوماسي الشاب بسرعة اللغتين العربية والفارسية ولكتسب معرفة جيدة بالثقافات الشرق أوسطية.

بعد انتفاضة ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ صار غريبايدوف موضع شك السلطة الرسمية، لأنه كان على علاقة شخصية وأدبية مع عديد من الثوار الديسمبريين وبدا دفاعه عن الأفكار الليبرالية في مسرحيته الكوميدية «مصيبة من العقل». اعتقل غريبايدوف، لكن نظراً لأنه كان من الصعوبة بمكان العثور على دليل لصلاته بالجمعيات الثورية السرية فقد أطلق سراحه بعد بضعة أشهر من القبض عليه ونال ترقية ومكافأة نقدية.

في عام ١٨٢٨ وقّعت روسيا، بإرشاد وتوجيه غريبايدوف، معاهدة سلام «توركمانشي» مع بلاد فارس وكانت مُرضية بالنسبة لروسيا. مُنح غريبايدوف، على أساس ذلك تقديراً لجهوده، ميدالية ومكافأة مالية وعُيّن على إثرها سفيراً بمرتبة وزير مفوض في طهران. وفي طريقه لتوقيع المعاهدة عرّج على جورجيا وتأخر بعض الوقت في عاصمتها تفليس (تبليسي الآن) ليتزوج ابنة صديق قديم له هو الشاعر الجورجي المعروف والناشط الاجتماعي ألكسندر شافتشافادزه. كانت الفتاة الجميلة نينا - التي لم تكن قد أكملت ربيعها السادس عشر - تحب منذ بعض الوقت غريبايدوف الذي دربّها على العزف الموسيقي واهتم عن قرب بتعليمها وتنشئتها. لم يصطحب زوجته معه إلى طهران لإدراكه مدى الخطر الذي يكتنف مهمته في تلك البلاد الآن. ونظراً لمعرفته الجيدة بأحوال الشرق، فقد أدرك مدى كره الفرس للروس انطلاقاً من المبالغ المالية التي فرضها المنتصر على البلد المهزوم في الحرب والتي توجب على بلاد فارس

دفعها لروسيا. إلى ذلك طالب السفير الروسي، وفقاً لشروط معاهدة «توركمانشي»، بإعادة السجناء الروس والعسكريين الفارين والأقنان الهاربين الذين كان كثيرون منهم قد أقاموا مدة طويلة في فارس واعتنقوا الإسلام وخدموا في الجيش برتب عالية ولم تكن لديهم أدنى رغبة بالعودة إلى روسيا. وفي ٣٠ كانون الثاني/ يناير من عام ١٨٢٩ هاجم جمع من الغوغاء، بدفعٍ من بعض الملالي المتعصبين وبتأييد ضمني من الحكومة، السفارة الروسية وذبحوا كل العاملين الروس فيها باستثناء شخص واحد نجا بطريق المصادفة. قضى غريبايدوف في ذلك المشهد الدامي بعد أن قاوم بشجاعة وثبات حتى النهاية. وكتب ألكسندر بوشكين بهذا الصدد: «كان موته مهيباً وقبل أوانه».

لم يخلف لنا غريبايدوف سوى القليل من الآثار المكتوبة نظراً لانشغاله الدائم بواجباته الرسمية. أعماله الأدبية هي في المقام الأول درامية، إضافة إلى بضع مقالات وبعض القصائد الشعرية. وكان منذ بداية اشتغاله بالأدب وعلى الدوام في صف معارضي كرامزين. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة هنا إلى أنه في مسرحيته الكوميدية «الطالب» (student, 1817) التي ألفها بالاشتراك مع كاتينين قد سخر من شعر كرامزين وجوكوفسكي وباتيوشكوف ومن البوشكنين فاسيلي وألكسندر.

كان ألكسندر شاخوفسكي – عضو «جمعية محبي الكلمة الروسية»، العدو اللدود لكرامزين ومنتقد السنتمنتالية – حامي ومرشد غريبايدوف. ولقد ذكرنا سابقاً مسرحيتيه الكوميديتين «ستيرن الجديد» (١٨٠٥) و«ماء ليبيتسك» (١٨١٥). كان شاخوفسكي أيضاً خالق ما سمي الكوميديا الموجهة إلى المجتمع الراقي الرفيع والمتميزة بلغتها الحرة وحبكتها البسيطة المسلية. كان مسرح أحداث مثل هذه المسرحيات في العادة صالونات الطبقة النبيلة الراقية في موسكو وسان بطرسبورغ، كما كان أبطالها المثقفون جيداً متميزين بتطلعاتهم الروحية السامية.

كان ثمة في ذلك الوقت أيضاً مؤلف آخر مشهور لكوميديات المجتمع الراقي هو نيكولاي خملنيتسكي (١٧٨٩–١٨٤٥) الذي لاقت مسرحياته «الرجل المتردد» (Nereshitelney)، «الثرثار» (Govorun) «قلاع في الهواء» (Vozdushnye zamki) وغيرها نجاحاً ثابتاً. وجاءت كوميديا «عائلتك، أو العروس المتزوجة» (Svoya semya, ili zamuzhnaya nevesta, 1817) ثمرة تأليف مشترك لشاخوفسكي، خملنيتسكي وغريبايدوف.

من تربة كوميديا المجتمع الراقي في أوائل القرن التاسع عشر نشأت رائعة المسرح الروسي «مصيبة من العقل» (Gore ot uma, 1822-1824). يبقى غريبايدوف في الذاكرة الروسية مؤلفاً لهذا العمل وحده. فكل شيء كتبه جيد ومرغوب فيه فقط لأنه صدر عن قلم كاتب «مصيبة من العقل».

حدث هذه المسرحية باختصار كما يلي: بعد غياب ثلاث سنوات يرجع الشاب ألكسندر شاتسكي إلى منزل الأرستقراطي الموسكوفي الثري بافل فاموسوف، الذي أمضى فيه طفولته ومراهقته الأولى، وحيث وقع آنذاك في غرام صوفيا ابنة فاموسوف. شاتسكي الشاب الذكي المتعلم والمثقف مازال على حبّه العميق لصوفيا كما في السابق، لكن الفتاة تغيرت – تحب الآن سكرتير والدها الوغد مولتشالين وصارت تكره الرجل الذي أحبته ذات حين. وعندما يحاول شاتسكي اكتشاف سرّ ما حصل لها ومن وقعت في حبه تصرح الفتاة بأنها جُنت، يلوم شاتسكي نفسه ويعاني في الوقت الذي يتصاعد خلافه مع من حوله. وفي المشهد الأخير نرى شاتسكي، وقد تملكه الإحباط لتيقّنه من حب صوفيا للتافه مولتشالين، يغادر موسكو إلى الأبد.

تكمن أهمية كوميديا غريبايدوف في كونها دراما رومانتيكية واجتماعية في آن معاً. يعاني شاتسكي من الحب غير المتبادل ويتحول ازدراؤه للناس التافهين حوله إلى نزاع ضارٍ يعتمل في داخله. فالنساء من حوله لا يفكرن إلا في الملابس، وجُلّ هم الرجال المحافظة على

مواقعهم الوظيفية، وكل واحدٍ يسعى وراء متعته وما من اهتمامات روحية لدى أحد.

يدافع شاتسكي في مونولوجاته العاطفية المثيرة عن العلم والفن والإبداع في وجه هجوم النفعيين والمبتذلين. ينتقد كذلك نظام القنانة، أو بشكل أدق، ظلم ووحشية ذلك النظام، مثل بيع الأقنان الذي ينجم عنه تشتيت العائلة، ومسرح الأقنان – العبيد... إلخ. تشغل محاربة ظاهرة الهوس بفرنسا Gallomania حيزاً هاماً في منولوجات شاتسكي: بهذا الخصوص يشاطر غريبايدوف الشيشكوفين والأصوليين الجدد الآراء ذاتها بالكامل. فيدافع شاتسكي عن نقاء اللغة الروسية وعدم تلويثها بمفردات مقترضة من الفرنسية، ويأسف بألم لتخلي الطبقة الراقية في المجتمع عن الأزياء التقليدية الروسية واستبدالها بالفراك للرجال وبأزياء للنساء غريبة هجينة. العوام وحدهم الآن يصونون أزياء وأخلاق وعادات أسلافهم، وتتضمن أحاديث شاتسكي الكثير من التعليقات حول الهوة المأساوية الفاصلة بين بسطاء الناس وبين الأرستقراطيين المتعلمين الذين ينظرون إلى أن الآخرين أبناء أمة غريبة عنهم.

إن كل تأملات شاتسكي هذه قريبة إلى درجة كبيرة من آراء وأفكار الديسمبريين الذين استغلوا بحماسة هذه الكوميديا وتحدثوا عنها باستمرار عندما كانوا تحت مراقبة البوليس ولاحقاً في مذكراتهم. لكن، برغم أن غريبايدوف شاطر الديسمبريين معظم أفكارهم الاجتماعية والسياسية، كان حذراً متوجساً من المؤامرات والثورات والمخططات الرومانتيكية لأصدقائه الديسمبريين. وفي هذا الإطار يُدخل غريبايدوف في المشهد الرابع من مسرحيته شخصية عرضية – ريتيلوف الثرثار السكير والمعتوه الذي يدعي عضوية «جمعية سرية» من «رجال ذوي بأس وحزم». كانت تلك بوضوح صورة كاريكاتورية دالة على أن الكاتب ليس من مؤيدي العمل السري التآمري.

مسرحية غريبايدوف الكوميدية مرتبطة بنيوياً بتقاليد الكلاسيكية. الوحدات الثلاث – الزمان والمكان والحدث – مراعاة بدقة (يوم واحد، منزل فاموسوف، حب شاتسكي غير المثمر). كذلك لغة الكوميديا البليغة الحافلة بالمأثورات تعتبر حتى يومنا هذا نموذجاً أنطولوجياً للغة الروسية الحية وتقرّبها من أروع نماذج الكوميديا الكلاسيكية، ولاسيما Misantrope موليير التي برز تأثيرها على غريبايدوف في بنائه شخصية شاتسكي.

في الوقت ذاته يمكن أن نتلمس في شخصية البطل الرئيسي سمات رومانتيكية معينة، ولاسيما من خلال مونولوجاته، عزلته، عالم التفاهة والابتذال الذي يحيط به، وكل ذلك يذكّرنا بمسرحيات شيلر على سبيل المثال. أيضاً الصراع المركزي في المسرحية، كما في التقاليد الرومانتيكية، لا يفضي إلى حل محدد: يغادر البطل دون أن نعرف لماذا وإلى أين، وماذا سيفعل في المستقبل. وهكذا ظلّ كتّاب ومسرحيون كبار أمثال دوستويفسكي، سالتيكوف، غونتشاروف، ستانسلافسكي، توفستونوغوف عدة عقود وحتى يومنا الحاضر يسعون لتأويل وشرح وتطوير أفكار غريبايدوف حول شاتسكي بوصفه بطل زمانه وحول مسارات التطور التاريخي لروسيا.

-٤-

القرن التاسع عشر

الرومانتيكية، ١٨٢٠ - ١٨٤٠

شهدت العقود بين عامي ١٨٢٠ و ١٨٤٠ ذروة الرومانتيكية الروسية، وفي آن معاً المحطات الأولى للمرحلة العظمى في تاريخ الأدب الروسي التي امتدت تقريباً من عام ١٨٢٠ وحتى الحرب العالمية الأولى. بخصوص الأجناس الأدبية، بدأت الرومانتيكية الروسية مع تركيز قوي على الشعر (من المناسب اعتبار «رسلان ولودميلا» العائدة زمنياً لعام ١٨٢٠ قصيدة قصصية)، لكنها مالت في سياق تطورها للتركيز على النثر. وهكذا تحوّل بوشكين، برغم أنه لم يهجر الشعر أبداً، إلى النثر بتأليفه «قصص بيلكين» التي أرست أساس القصة القصيرة الروسية المزدهرة لاحقاً؛ كذلك غوغول – الذي بدأ احترافه الأدبي بتجارب شعرية فاشلة – سرعان ما اكتشف أن ميدانه ككاتب هو النثر التفصيلي، وعلى أساس ذلك كانت أعماله النثرية العظيمة؛ وأيضاً ليرمنتوف، المعتبر من عدة وجوه الشخصية الأكثر تميزاً في المرحلة الرومانتيكية، لم يستمر شاعراً جيداً وحسب (يعتبره كثيرون ثاني شاعر بعد بوشكين بين شعراء القرن التاسع عشر)، بل وأصبح ناثراً ممتازاً، كما تدل على ذلك روايته، أو سلسلة قصصه القصيرة «بطل من هذا الزمان» (١٨٤٠) التي مثّلت المحطة الأخيرة للرومانتيكية الروسية. لم يمثّل التحول من «رسلان ولودميلا» والمفضي إلى «بطل من هذا الزمان» انتقالاً فقط من رومانتيكية مبكرة مستندة إلى الفلوكلور القومي إلى رومانتيكية متمحورة بشكل فائق حول الفرد «الشخص الزائد» في إطار اجتماعي، بل وانتقالاً من الشعر إلى النثر، علماً أن كلا العملين وببساطة رومانتيكي من حيث الجوهر.

صارت الكلاسيكية الجديدة في حوالي ١٨٢٠، وتحديداً عام ١٨٢٥، من الماضي: برغم أن مقاربة بوشكين الأدبية احتفظت بعناصر كلاسيكية كثيرة، فإن هذه العناصر كانت قليلة أو نادرة عند غوغول وعند ليرمنتوف. فقد ركز الأدب الجديد على الروح الفردية، على الإنسان فوق العادي الذي كان بطريقة ما فوق المجتمع، أو تميز وتفوق بشيء ما خاص به. أشار إيفان تورغنيف، الذي عايش كل مرحلة صعود الرومانتيكية الروسية بدءاً من شبابه في الثلاثينيات، بشكل معبر في عام ١٨٧٠ إلى ما أسماه «نمط مارلينسكي»(*) ذلك الزمن:

> ما الذي ينقص ذلك النمط؟ كان ثمة بايرونية
> ورومانتيكية؛ ذكريات الثورة الفرنسية
> والديسمبريين –وتقديس لنابليون، الإيمان بالقدر،
> بنجم السعد، بالشخصية القوية؛ مظاهر وشعارات – كان
> ثمة معاناة الفراغ والقلق المصاحب لحب الذات الأجوف – وأيضاً
> القوة الحقيقية والشجاعة؛ التطلعات السامية إلى جانب الجهل والتنشئة الهزيلة.

باختصار كان ثمة شيء ما يدعو إلى الإعجاب في البطل الرومانتيكي ذي الأحلام الوردية المثيرة، حتى رغم السمة الكوميدية التي كان يمكن أن يبدو فيها. فاستطاع غوغول الرومانتيكي في الثلاثينيات إثارة دهشتنا بقصصه عن السحرة وسفاح القربى وكبار الأشرار، وصور لنا ليرمنتوف مشاهد الطبيعة القوقازية الخلابة التي أحبها، رغم أنه كان أكثر اتزاناً واعتدالاً من غوغول في مقاربته. لكن ما من شك في أن نمط مارلنيسكي الذي وصفه تورغنيف كان المعبر أكثر عن الذهنية الرومانتيكية.

خلال المرحلة الرومانتيكية أيضاً بدأ الكاتب الروسي يرى نفسه معارضاً للنظام القائم، ولاسيما بعد قمع انتفاضة الديسمبريين في عام ١٨٢٥ وإعدام أو

(*) هو الكسندر بيستوجف – مارلينسكي (١٧٩٧-١٨٣٧)، شاعر وكاتب، مؤسس مجلة «نجم القطب»، أحد أعضاء حركة الديسمبريين، حكم عليه بعشرين سنة سجن، شارك في حرب القوقاز وقتل أثناء المعارك.

نفي عديد من المشاركين فيها. ولقي القيصر نيكولاي الأول الذي اعتلى العرش بعدئذ تعاطفاً محدوداً من قبل المثقفين والكتاب، وهو بدوره منحهم قليلاً من السلطة. ففي الوقت الذي كان فيه كتابٌ، قبل بضع سنوات فقط، مثل كرامزين وديرجافين ذوي نفوذ في الدوائر الحكومية العليا وتسلموا مناصب رسمية رفيعة صار الكتاب الآن لا يحصلون في الغالب إلا على وظائف حكومية متواضعة ولم يعد لهم دور يذكر في رسم السياسة الحكومية. وهكذا اتخذ الكاتب موقف العداء للحكومة ورأى نفسه ناقداً لمجتمعه في المقام الأول.

حصل تغيرٌ هام آخر خلال المرحلة الرومانتيكية في وضع الكاتب. في السابق لم يتوقع المؤلفون كسب عيشهم من كتابتهم، أو حتى الحصول على ما يشبه الدخل لقاءَها، لكن الآن أصبح الأدب أكثر نوعاً من سلعة ذات قيمة في سوق. صار على الكاتب الآن من أجل إعالة نفسه أن يقدم نتاجاً يمكن أن يحظى باستحسان القراء ويدفعهم بالتالي لشرائه، لكن عنى ذلك تبعيته أكثر فأكثر لأذواق الجمهور. وخلال القرن الثامن عشر كان الكتاب من الوسط الإقطاعي - الأرستقراطي مدعومين بشكل ما من الحكومة، لكن مع حلول القرن التاسع عشر أصبحوا أكثر فأكثر على صلة بجمهور القراء وتابعين له.

في سياق السعي للوصول إلى هذا الجمهور نشأ ما سمي بـــ "المجلات السميكة" آنئذ. المجلة الأولى الهامة في هذا السياق كانت "مكتبة القراءة" لمؤسسها أوسيب سنكوفسكي في عام ١٨٣٤، وتبعتها بعد وقت قصير مجلة بوشكين «المعاصر» في عام ١٨٣٦ و«نداء الوطن» في عام ١٨٣٩. استمرت هذه المجلات الثلاث بالصدور على الأقل حتى منتصف الستينات، ونشرت مواد متنوعة (شعر، نثر، تاريخ، متابعات وتعليقات) في مجلد بحجم كتاب شهرياً ووفَّرت زاداً ثقافياً لقارئها. اشتملت هذه «المجلات السميكة» أيضاً على مقالات في مجال النقد الأدبي الذي راح يتطور بسرعة الآن، بعد أن صار ثمة أدب حقيقي يستحق أن يكتب عنه. وفي هذا السياق لمع في ثلاثينيات القرن التاسع عشر اسم فيساريون بيلينسكي الناقد الأدبي الأبرز في القرن والذي كان له تأثير كبير في الأدب الروسي في العقد التالي (في الأربعينيات). فقبل بيلينسكي كان النقد الأدبي الروسي ضعيفاً تماماً، فاحتل به وبعده مكانة هامة في تاريخ الثقافة الروسية.

قامت «المجلات السميكة» أيضاً بدور هام آخر. فمع الغياب الحقيقي للجمعيات الأدبية التي كانت ناشطة في بداية القرن، صارت هذه المجلات البؤر المحركة للحياة الأدبية: صار الكتاب يتقاطرون واحداً إثر آخر إلى مكاتب تحرير المجلات التي ينشرون فيها بدلاً من الاجتماعات المسائية في منزل ديرجافين مثلاً. لكن زرعت هذه المجلات أيضاً روح الانشقاق في الأدب، انقسم الكتاب إلى جماعات، إذ تبنت كل مجلة مقاربة محددة واستقطبت كتاباً أيدوا مقاربتها. وبهذا الشكل كانت المجلات سبب تفريق وتجميع في آن معاً لصفوف الكتاب.

إن اتجاه التركيز على المدارس والحركات يفترض ضمناً أن يكون الأدب مؤلفاً من مجموعات أعمال غير متجانسة التكوين فنياً. طبعاً ليس الأمر على هذا النحو، لأن الأدب متطور على الدوام، كما تحتوي كل مرحلة، إضافة للشخصيات النموذجية الممثلة لها، كتاباً من الحركات السابقة وآخرين يشكلون نويّات أو بشائر لاتجاهات جديدة قادمة. وهكذا فمن الصعب وضع حتى أُطر أو حدود تقريبية لحركة أو مدرسة. آخذين بعين الاعتبار هذا الاستدراك التوضيحي يمكننا القول إن الرومانتيكية الروسية بدأت في التشكل في أحشاء السنتمنتالية في حوالي عام ١٨١٥، وبرزت صاعدة في العشرينيات والثلاثينيات، إلى أن أصبحت في مطلع الأربعينيات على وشك التلاشي أمام الواقعية التي لاحت نذرها في العقد السابق.

كونت الأعمال الشعرية لبَّ مشروع الأدب الرومنتيكي الروسي: كان رائعاً وغنياً نتاج تلك المرحلة التي سميت بحق وبإجماع عام «العصر الذهبي» للشعر الروسي. إن شعر باراتينسكي، توتشيف، دلفيغ، يزيكوف، إلى جانب نتاج بعض المواهب الأقل شهرة يسوغ تماماً هذه التسمية، حتى إذا استثنينا كل إسهامات بوشكين، التي من غير المعقول تجاوزها.

يوسع بعض مؤرخي الأدب، مع بعض المبررات، الحد الزمني النهائي لـــ «العصر الذهبي» حتى تاريخ وفاة ليرمنتوف في عام ١٨٤١. ليكن ما يكون... غير أن الشعر كشكل أدبي مهيمن بدأ يخلي مكانه للنثر في نهاية العشرينيات، ربما لأن جمهور القراء غدا متخماً بفيض من الشعر الجيد.

بحلول عام ١٨٣٠ صار حضور النثر لافتاً جداً، حتى إن بعض شعراء الدرجة الأولى أمثال بوشكين تحولوا إلى الفن القصصي.

هنا يجدر أن نأخذ في الحسبان بعض الاعتبارات الاجتماعية، لأنها أثرت في بروز موضوعات أدبية كما في معالجتها. فقد انتمى الشعراء الرومانتيكيون وبدون استثناء تقريباً إلى الطبقة العليا في المجتمع. تبعاً لذلك حصل معظمهم على بعض التعليم الرسمي الذي وضعه في تماس مع النماذج الأكثر أهمية للشعر الإغريقي وللكلاسيكية الأوروبية والروسية. كان معظمهم يجيد الفرنسية إضافة للروسية، يستخدم الفرنسية في حديثه ومراسلاته وأحياناً في تأليفه. كرّس هذا الجيل الجديد من الشعراء الرومانتيكيين جهداً معتبراً لشعر أناكريوني هائم حول نعميات الصداقة والعيش الرغيد. وإن لاح تغير أو تبدل في المزاج العام لجأوا إلى قصيدة الرثاء كشكل مفضل. وإن حرّضهم احتجاج ما نددوا بالقيود المفروضة على الحرية الشخصية أكثر من السعي من أجل المساواة للجماهير. وافق معظمهم على نظام العبودية القائم، فرغم توجهاتهم السياسية ذات الصبغة الليبرالية أو الديمقراطية، لكنهم لم يكونوا مؤيدين أو مدافعين صراحة عن التحرر.

وبما أن الحرية الشخصية كانت القضية المطروحة، كان من الطبيعي أن يكون بايرون الموضة الدارجة في العشرينيات. لكن راية الاحتجاج التي رفعها هذا الرجل الإنكليزي، ومن ثم أمسكت بها بحماسة الأيدي الروسية بعد موته في عام ١٨٢٤، سرعان ما سقطت إثر قمع الانتفاضة الديسمبرية في عام ١٨٢٥. نُفي عدد من الكتاب، بمن فيهم كوخلبيكر وألكسندر مارلينسكي، شُنق كوندراتي ريليف، ووضع الآخرون، بمن فيهم بوشكين، تحت المراقبة. منذئذٍ سعى الكتاب إلى الابتعاد والنأي بأنفسهم عن أعين السلطات الرسمية.

في تلك الأثناء بدأ كثيرون من أبناء طبقة اجتماعية جديدة يلجون ميدان الأدب، لا بوصفهم كتاباً فقط، بل كصحفيين وناشرين ونقاد. ورغم أنهم لم يكونوا من الشريحة الاجتماعية الدنيا تحديداً، لم يكونوا مؤهلين للالتحاق بصف كتاب سان بطرسبورغ اللامعين ذوي الأناقة اللغوية الذين كان النشاط

الأدبي بالنسبة إليهم مسعى نادراً ما يبتغون من ورائه مكافأة أو تعويضاً مادياً. في حين كانت هذه المجموعة الجديدة من «الكتبة المحترفين» – المثيرة للشفقة أحياناً – تسعى لكسب عيشها من جهودها، وأدخلت بذلك بعداً جديداً إلى المشهد الأدبي العام ذا صلة بالحاجة الاقتصادية. عند هذه النقطة بدأنا نرى نقداً أدبياً اكتسب حدة لاذعة جارحة ومال إلى القذف والافتراء. وأصبحت القرصنة الأدبية شائعة مذ سعى الناشرون وتجار الكتب للتباري في الشطارة والتجارة.

في ظل مناخ كبح الاحتجاج السياسي وانكفائه بعد الحال الذي آل إليه مصير الديسمبريين، كان الاحتجاج الاجتماعي مع ذلك بادياً ضمناً في شعر ونثر أواخر عشرينيات القرن. برز هذا الاحتجاج حقيقة بوجه خاص في النثر بعد أن بدأ يهيمن في الأدب في مطالع الثلاثينيات، وكان بالنيابة أيضاً عن الرسامين والموسيقيين وأصحاب المواهب الفنية الأخرى من شرائح العوام وحتى من الأرقاء الذين كانوا محتقرين، أو لم يُقدروا حق قدرهم من قبل المجتمع الظالم. لكن تجدر الإشارة من جديد إلى أن الاحتجاج رفع غالباً من أجل المواهب غير المعترف بها، وليس من أجل الطبقة التي ظهروا منها.

كان ألكسندر بوشكين (١٧٩٩-١٨٣٧) الشخصية الأبرز والمهيمنة في تلك الفترة، فبرزت موهبته الشعرية الفائقة مذ كان طالباً في المدرسة الثانوية (Lycée) المخصصة لأبناء الطبقة العليا في «القرية القيصرية» (Tsarskoe Selo). وفي الواقع، عندما زار ديرجافين هذه المدرسة في عام ١٨١٥ وسمعه يلقي أشعاره أعلن قائلاً: «هذا من سيحل محل ديرجافين». كانت نبوءته صحيحة وتحققت سريعاً، إذ بعد أربع سنوات ظهرت إلى الوجود كوميديا بوشكين «رسلان ولودميلا».

دعيت «رسلان ولودميلا» تقليدياً «ملحمة زائفة»، غير أن ثمة نماذج من هذا النوع كثيرة، ومن ذلك، على سبيل المثال، «لابوسيل» لفولتير. هنا يمكن أن يكتشف المرء ملامح وسمات أسلوبية ذات أصول أوروبية وروسية

مختلفة، مثل الخرافات القروسطية المنشأ (أورلاندو فريسو) والبلينا الروسية وجهوداً حديثة لتقليد الفولكلور على غرار جوكوفسكي في «العذراوات الاثنتا عشرة النائمات». في عمل بوشكين هذا تجتمع المغامرة مع السحر والتعاويذ إلى جانب الرأس العملاق المنفصل عن الجسد الذي يتكلم، فضلاً عن الأبطال الثلاثة سعياً لاستعادة لودميلا التي اختطفها الساحر القزم المشوه. ثمة أيضاً تعبيرية إيروتيكية غير محتشمة في الكوميديا التي في النهاية تجمع لودميلا بحبيبها الحقيقي رسلان.

امتعض المحافظون (على الأقل علناً) من إيروتيكية كوميديا «رسلان ولودميلا» وبعض ملامحها الأخرى «الهابطة» واتهموا بوشكين بالفشل في تقديم ملحمة أصيلة. احتار آخرون أمام الطبيعة المختلطة للعمل وعدم تجانس لغته التي تراوحت بين السلافية الكنسية والعامية الدارجة الروسية. هذا فيما رأى نقاد فطنون في هذا العمل توكيداً لانتصار تجديدات وابتكارات بدأها كرامزين.

لم يفد بوشكين من القيصر ألكسندر الأول، اعتبره مغتصباً للسلطة، وعقب تخرجه من المدرسة (الليسيه) كتب عدة قصائد ذات مضامين سياسية، بما في ذلك قصيدة «الحرية» (volnost 1817) التي دعا فيها إلى عقاب قانوني للطغاة، وقصيدة «إلى تشادايف» (Chadaevy, 1818)، التي تعهد فيها تكريس نفسه لخدمة قضية الحرية. لفتت هاتان القصيدتان، إضافة إلى أخرى موجهة إلى الكونت ألكسي أراكتشيف صاحب الحظوة عند القيصر، انتباه السلطات، فنفي بوشكين إلى جنوب روسيا. في الطريق إلى منفاه مرض ومدت له يد المساعدة أسرة رايفسكي التي سافر معها عبر جزيرة القرم. كان ألكسندر رايفسكي أكبر عمراً من بوشكين وأكثر خبرة منه في الحياة، ويبدو أنه قد أثر في الشاعر الشاب، كما تدل على ذلك قصيدة «حارسي» (moy demon, 1823) التي تحمل إشارات وتلميحات إلى علاقتهما. كانت مشاعر بوشكين تجاه ماريا رايفسكايا ابنة العائلة ذات السبعة عشر ربيعاً أقل تأرجحاً، وبدا أنها أصبحت بمثابة ملهمته في هذه الفترة، أو أنها على الأقل الشخص المخاطب في عدة قصائد غنائية.

كتب بوشكين في هذه الفترة ثلاث قصائد قصصية هي على التوالي «الأسير القوقازي» (Kavkazky Plennik)، «فسقية بخش سراي» (Bakhchisaraysky Fontan) و«الغجر» (Tsygany). تدل الأعمال الثلاثة على تأثر الشاعر ببايرون، سواء في مشهد المكان أو الموضوع أو أنماط الشخصية. استثمر الشاعر روعة الطبيعة وخصوصيتها في هذه المنطقة الشركسية النائية، وقصر خانات التتار في القرم ومخيم الغجر. كان الحب من طرف واحد والعنف هما السمتان الغالبتان في هذه الأعمال الثلاث. الأسير هو ضابط روسي متمرد تحرره حبيبته الشركسية من آسريه، ثم تنتحر غرقاً. وفي «فسقية بخش سراي» تذبح الجارية الغيورة في دار الحريم غريمتها... في هذا الوقت أنهى بوشكين قصيدة «الغجر» التي بدا من خلالها تجاوزه لتأثير بايرون، إذ صور أليكو أنانياً في الصميم وراغباً في الحرية لنفسه فقط. فحينما تتركه حبيبته الغجرية وتحب آخر يقتلها، وعلى أساس ذلك ينال جزاءه من قبل العشيرة.

بدأ بوشكين، وكان بعدُ في بيسارابيا في الجنوب، عمله الأدبي الأعظم شهرة – روايته الشعرية «يوجين أونيجن» (Evgeny Onegin). يجمع هذا العمل، الذي أتمه الشاعر بعد سبع سنوات، في عام ١٨٣٠، بين سمات الملحمة الزائفة والقصيدة الحرة المفتوحة أو البايرونية. وقال بوشكين بهذا الصدد إن عمله هذا من «نمط دون جوان»، برغم أنه قريب الشبه جداً بـــ بيبو Beppo. وتتألف رواية «يوجين أونيجن» من ثمانية فصول يحتوي كل منها خمسين مقطعاً شعرياً (شبيهاً بالسونيت)، وجاء المقطع في أربعة عشر سطراً أو بيتاً من وزن العمبق بأربع تقطيعات ومنتهياً بدوبيت. في الفصول الأولى تغلب النبرة الهزلية المرحة، لتحل محلها لاحقاً نغمة أكثر جدية تعكس النضج المتنامي لبوشكين كشاعر غنائي بالدرجة الأولى.

تحكي الرواية قصة لقاء وغرام يوجين الشاب الأرستقراطي ابن العاصمة سان بطرسبورغ وتاتيانا لارينا الفتاة الريفية البريئة، مع استطرادات كبيرة استغرقت مقاطع كثيرة وصف فيها الشاعر البيئة والمحيط (القرية الروسية، موسكو وبطرسبورغ) في فصول العام المختلفة، وصوّر العادات والأطعمة والأزياء والتعليم مع مناقشة الأحداث الجارية، إلى جانب ذكر

أسماء أكثر من مائة شخص، بما في ذلك مؤلفين وشخصيات أدبية ومعارف. قدّم الشاعر أبطال عمله بأسلوب غير اعتيادي. ففي حين رسم صورتي يوجين أونيجن وتاتيانا لارينا بالتفصيل وفق قواعد غدت مألوفة ومتبعة في الأدب الواقعي لاحقاً، ولاسيما من حيث استكشاف العالم الداخلي، نراه يلجأ إلى أسلوب ساتيري صرف في رسم صورة الشخصيتين الثانويتين أولغا الفتاة البسيطة شقيقة تاتيانا وخطيبها الشاعر لينسكي. فيخبرنا بوشكين أن أولغا نموذج للفتاة الشقراء ويحثنا على إتمام رسم صورتها بأنفسنا، ولينسكي متشبع بالفلسفة الرومانتيكية الألمانية وضبابي كتأملاته.

في اللقاء الأول يظهر أونيجن شاباً متأنقاً جداً ضجراً، لكن طيب القلب وذكياً، يأمل في تجاوز حالة ضجره عندما تؤول إليه بالوراثة ضيعة عمه. تاتيانا واحدة من جيرانه، فتاة رومانسية حالمة متأثرة بالأدب الرومانتيكي الأوروبي، وترى دوماً أن أونيجن حبيب اختاره القدر لها. فتكتب له، متحدية التقاليد، رسالة مفعمة بالعواطف مصارحة إياه بالحب ليجيبها أونيجن على ذلك بمحاضرة جافة حول مخاطر السلوك المتهور... وإثر مبارزة عبثية يقتل فيها لينسكي يغادر أونيجن الضيعة. تسعى تاتيانا لحل لغز شخصيته الغامضة بالدخول إلى مكتبته في غيابه وقراءة الملاحظات على هوامش كتبه، لكنها تبقى غير متيقّنة إن كان ملاكاً هبط من السماء أم داعياً بايروني الشخصية. في نهاية الفصل السابع نفاجأ برجوعها إلى موسكو وزواجها دون أن ندري، عندما نلتقي بها ثانية في الفصل الأخير، كيف أصبحت هذه الفتاة الريفية الطيبة والبسيطة زوجة أمير من الوسط المخملي في العاصمة بطرسبورغ. بعد عودته من السفر الذي لا هدف من ورائه يلتقي أونيجن مصادفة تاتيانا في إحدى حفلات السهر الراقصة. يبدو مسحوراً بها متلهفاً للحديث معها، يقترب منها ويرسل إشارات وإيماءات دالة على حبه وإخلاصه لها. أخيراً يتقابلان منفردين أثناء الحفلة، يتضرع إليها أن تبادله حباً بحب، فتبقى متحفظة رغم اعترافها أنها غير سعيدة وتتمنى لو تترك كل شيء وتعود إلى هاتيك الأماكن التي التقيا فيها للمرة الأولى، لكنها تضيف قائلة: «أنا الآن متزوجة... أحبك، لماذا الكذب، لكني أُعطيت لآخر. سأبقى مخلصة له إلى الأبد».

نلمس مع تطور الحدث وقصة الحب تناقصاً تدريجياً في تعاطف المؤلف مع أونيجن، في حين لا مجال للشك في تقديره لتاتيانا التي تجسد المثل الأعلى للروح الروسية. استوعبت تاتيانا من خادمتها الفلاحة الروسية الميراث الفني للفلكلور القومي، وتعلقها بجمال بيئتها الريفية الرائقة حي باق في أعماقها. هي فتاة بعيدة عن الطيش والعبث، هادئة حسّاسة صاحبة مروءة وغير مغرورة.

أشار د.س. ميرسكي في كتابه «تاريخ الأدب الروسي» إلى أن «أونيجن وتاتيانا يعتبران جدّين لسلالة كاملة من الشخصيات في القصص الروسي». وفعلاً أصبح حضور المرأة الصلبة المتزنة أخلاقياً و«الإنسان الزائد» – الفرد الذي لا يستطيع أن يجد لنفسه دوراً نافعاً في المجتمع على الرغم من ثقافته وتحصيله العلمي وحتى غناه – سمة نمطية مميزة للرواية البسيكولوجية الواقعية في الأدب الروسي.

غالباً ما ثارت نقاشات حامية خلال عقد العشرينيات من القرن التاسع عشر حول معنى الرومانتيكية ورديفها مصطلح «الشعبية» (narodnost) الذي اعتبر مرادفاً لمفهوم «الهوية القومية» أو «الثقافة القومية»، وكان اعتبار ألكسندر فويكوف عمل «رسلان ولودميلا» بوشكين «عملاً رومانتيكياً» نظراً لاحتوائه مزيجاً من الملحمي والكوميدي دليلاً أو مؤشراً على الارتباك الحاصل في الفهم. وبوشكين نفسه رأى أن الأشكال أو الصيغ الشعرية المعروفة من قبل الإغريق كانت «كلاسيكية»، في حين أن هذه الجديدة في المشهد الأدبي الآن هي «رومانتيكية»، من الصعب أن يفيد هذا التمييز في شيء. سلط بعض الضوء على هذه المسألة أوريست سوموف في مقالة له من ثلاث حلقات عام ١٨٢٣ بعنوان «حول الشعر الرومانتيكي» (O romanticheskoy poezii) المنشورة في مجلة كانت مقروءة بشكل واسع في ذلك الحين اسمها «المنافس» (Sorevnovatel) لسان حال «جمعية الآداب الروسية الحرة». شرح في الحلقتين الأولى والثانية «مدام دوستال» (١٨١٣) وحث الكاتب في الحلقة الأخيرة مواطنيه لإيجاد مصادر للرومانتيكية روسية أصيلة في تاريخهم ومدونات أخبارهم، في مشاهد طبيعتهم، وأنماطهم الإثنية

ولغتهم. وهكذا لم تكن مقالة سوموف تعريفاً للرومانتيكية، بل نوعاً من فرز مقومات يمكن أن تساعد على تأسيس الرومانتيكية مستندة على أساس «شعبي» وبيئة مكانية وطنية.

يُعرف البارون أنطون دلفيغ (١٧٩٩-١٨٣١) أكثر ما يعرف بصداقته الشخصية لبوشكين، بمشاريعه في مجال الطباعة والنشر وبشعره أيضاً. كان من زملاء بوشكين في الليسيه في المدرسة القيصرية، كما شاركهما الدراسة وهذا الجو الشاعري كوخلبيكر أيضاً. عاش دلفيغ في مدينة سان بطرسبورغ في شقة واحدة مع الشاعر باراتينسكي. وضعته عبقريته وعلاقته الطيبة مع شعراء الطبقة الاجتماعية الرفيعة في مصاف الأدباء اللامعين في العاصمة، وهكذا لم يجد صعوبة في عام ١٨٢٤ في حشد زملائه للمساهمة في الكتاب السنوي (ألمناخ) المسمى «أزهار شمالية» (Severnye tsvety, 1825). وعلى هذا الأساس صار بيته نقطة التقاء أدباء العاصمة ومحطة لاستقبال بائعي الكتب الأدبية نيكولاي غريتش وفادي بولغارين.

كانت أشعار دلفيغ من نوع ما يسمى «أشعار المناسبات»، من قبيل رسائل إلى أصدقائه الشعراء، أو تأملات. أطلق على كثير من مقطوعاته الشعرية عنوان «رومانس» مع تركيز على الظروف الشخصية والتأملات الحميمة. تقدم بعض قصائده نموذجاً أصيلاً للجمع بين عدة أوزان شعرية، وهذا دليل على التجريب المميز للرومانتيكيين، لكن إشاراته الضمنية المستمرة إلى الميثولوجيا الكلاسيكية في كثير من أشعاره (باستثناء الأغاني الشعبية) تكشف عن توجه نحو «الأنطولوجيا الإغريقية» - الأمر الذي تميز به عن معاصريه. كان استخدامه لأوزان الهيكساميتر في كثير من شعر الطبيعة مميزاً له وغير مألوف عند غيره.

اشتمل شعر دلفيغ على عدد من الأناشيد الباستورالية (الرعوية) والسونيتات غير المألوفة أيضاً عند الرومانتيكيين الروس وعلى محاكاة للأغاني الشعبية جاءت أحياناً أصيلة حتى حسبها الناس إبداعاً جديداً منه. حمل كثير من نماذج المحاكاة هذه عنوان «أغنية روسية» (Russkaya pesnya) واتسمت

بالطابع الفولكلوري من قبيل تصغير الأسماء، التكرار، المناجاة، التراكيب القصيرة التي لا تحمل معنى بذاتها والمدخلة إما بقصد التأكيد أو لخدمة الوزن:

آخ أنتِ، ليلة أنتِ
ليلاء!
آخ أنتِ، ليلة أنتِ
عاصفة.

وُضع لعديد من أغاني دلفيغ ومقطوعاته الشعرية موسيقا مصاحبة – الأمر الذي دلّ على ذيوعها وشعبيتها عموماً.

لم يكن لدى دلفيغ ولع بالسياسة، وبدا غير ذي علاقة مع الديسمبريين باستثناء الصداقات الشخصية. لكن ثمة قصة طريفة جديرة بالذكر في هذا السياق وهي عبوره ساحة السينات مصادفة يوم ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ وهو في غفلة عما يجري حوله. وفي عام ١٨٢٦ أوكل دلفيغ أمر تحرير «أزهار شمالية» لأوريست سوموف الذي كان يساعده أصلاً في عمله، فصار بذلك مدير التحرير المسؤول فيها. وفي عام ١٨٣٠ أصدر دلفيغ بمساعدة كتاب آخرين أصدقاء له «الجريدة الأدبية» (Literaturnaya gazeta) بمعدل عدد واحد بثماني صفحات كل خمسة أيام.

دخل عديد من أناشيد دلفيغ ومقطوعاته الشعرية ذات الطابع الباستورالي الريفي كمختارات في الأنطولوجيات مثل «المستحمات» (Kupalnitsy, 1825) التي اعتبرها د.س. ميرسكي «الإنجاز الأرفع في الشعر الروسي من حيث التصور الحسي Sensuous الأكثر نقاءً للماضي القديم الكلاسيكي». جدير بالذكر أيضاً «نهاية العصر الذهبي» (Konets zolotogo veka, 1829) و«الجندي المتقاعد» (otstavnoy soldat) – الأنشودة الرومانتيكية حول محارب بطل جرح في الحرب ضد غزو نابليون لروسيا.

كان يفغيني باراتينسكي (١٨٠٠-١٨٤٤) أحد أعضاء مجموعة شعراء تلك الفترة وتالياً لبوشكين. وبرغم أنه كان شاعراً رومانتيكياً دون جدال، كان شعره مفعماً بالأفكار الكبرى وسمي «شاعر الفكر».

أثرت في حياة باراتينسكي حادثة جرت له في مطلع شبابه حالت بينه وبين التمتع بالوضع الامتيازي الذي كان مؤهلاً له كسليل أسرة من الطبقة العليا في البلاد. ففصل من «فيلق الوصفاء» القيصري لاشتراكه في مزاح مع آخرين – الأمر الذي أغضب القيصر ألكسندر الأول. وبعد ثلاث سنوات سمح له بالعودة إلى الفيلق جندياً عادياً، حيث خدم في فنلندا مدة أربع سنوات. وفي عام ١٨٢٥ أصبح ضابطاً، وكان أثناء أحداث ديسمبر في إجازة طويلة في موسكو. لكن على الرغم من أصدقائه الكثيرين وسط الديسمبريين، فإنه لم تكن له أية صلة على ما يبدو، بالمؤامرة ولا أية قناعات سياسية عميقة.

عُرف باراتينسكي بشعره القصصي والغنائي المشحون بالتشاؤم. «إيدا» (Eda, 1825) قصة شعرية عن فتاة فنلدية بسيطة وطيبة هجرها حبيبها الضابط الروسي. باستثناء بعض الوصف الرائع لمشاهد الطبيعة الفنلدية والأخاذ لصورة البطلة يعتبر العمل عادياً تماماً، وكان النقاد على حق حين اعتبروه شكلاً فنلندياً لقصة كرامزين الشعرية «ليزا الفقيرة» أو «الأسير القوقازي» لبوشكين. موضوع القصيدتين القصصيتين التاليتين – «حفلة راقصة» (Bal, 1828) و«الخليلة» (Nalozhnitsa, 1831) هو المجتمع المعاصر وتشبهان كثيراً في المضمون «يوجين أونيجن»: تقدمان صوراً بسيكولوجية للأبطال الرئيسيين وتصويراً ساتيرياً للمجتمع. في «حفلة راقصة» تتناول الأميرة نينا، التي هجرها حبيبها البايروني أرسيني، السم. وفي «الخليلة» (في طبعة لاحقة أعطى الشاعر عمله عنواناً آخر – «المرأة الغجرية») تكتشف المرأة – الغجرية العاهرة – أن حبيبها إيليتسكي صار لامرأة أخرى، فتسقيه جرعة من شراب الحب آملة استعادته إليها، لكنها كانت الجرعة القاضية.

في حين سيكون من الخطأ عدم تقدير قصائد باراتينسكي القصصية، فإن شعره الغنائي أكثر أصالة وتميزاً إلى حد كبير. فقد أثارت براعته المبكرة في نظم القصائد التأملية الشفيفة انتباه بوشكين الذي كتب بصددها إلى فيازيمسكي في عام ١٨٢٢ قائلاً: «لسوف يبذ كلاً من بارني وباتيوشكوف إن استمر تقدمه كما هو حاصلٌ الآن». حدد بوشكين في تعليقه تأثير شاعرين

مهمين على باراتينسكي، لكن يجدر إضافة ثالث هو ميليوفوي الذي ترجم الشاعر عدداً من قصائده.

يعتبر التشاؤم بخصوص الشعر، قدر الشاعر في الحياة، الحب، الثقافة والمستقبل مواضيع غالبة في غنائيات باراتينسكي. في قصيدته «شكوى» (Ropot, 1820) يعبر الشاعر عن عدم قدرته على الفرح، وفي «اعتراف» (Priznanie, 1823) يُصرح أنه غير قادر بعد على الحب. حتى رسائله إلى أصدقائه تنضح تشاؤماً وكآبة. فيستهل «إلى دلفيغ» (Delvigu, 1821) قائلاً:

عبثاً يا دلفيغ نحلم بالسعادة
هنا في هذه الحياة،
وآلهة السماء لن تتقاسمها
مع أبناء بروميثوس الدنيويين.

يمتاز شعر باراتينسكي بقوة تعبيرية خاصة تضعه فوق الكلام العادي المبتذل حول المشاعر السلبية والخيبات المتكررة المستخدم في كثير من المناسبات العرضية في تلك الفترة.

بعد عام ١٨٢٦ ترك باراتينسكي الخدمة، تزوج وانتقل إلى موسكو وأقام هنا علاقات مع أعضاء «جمعية محبي الحكمة» المحظورة. ورغم أنه لم يكن من مريدي شيلينغ، الذي كان في نهاية الأمر إنساناً متفائلاً، إلا أن شعره (أي باراتينسكي) اكتسب الآن صفة فلسفية عكست تأملات فكرية بالفن، بدور الشاعر وبمصير الحضارة. أصبح الموت موضوعاً صريحاً في قصيدته «الموت الأخير» (Poslednaya Smert, 1827) التي ترسم رؤيا عالم خلو من أي حياة. وفي «الشاعر الأخير» (Posledny Poet, 1834) يختار للشاعر دور إنسان زائد وهدف سخرية في المجتمع. أما القصيدة الغنائية «الخريف» (Osen, 1837) المؤلفة من ١٦٠ بيتاً والتي اختتمها عقب سماعه نبأ موت بوشكين فيشير فيها إلى أن الخريف هو وقت الحصاد، والشتاء يعفي على كل شيء، لكن لن يكون لك (أي لبوشكين) حصاد قادم. نشرت هاتان القصيدتان الأخيرتان في مجموعة باراتينسكي الأخيرة «الغسق» (Sumerki) التي ضمت قصائد مكتوبة بين عامي ١٨٣٤ و ١٨٤١.

هجر باراتينسكي معظم أصدقائه من الأدباء في أواخر ثلاثينيات القرن، إذ لم يكن في وسعه مشاطرتهم الحماسة لفكرة السلافوفيلية. وفي خريف عام ١٨٤٣ بدأ جولة في أوروبا قابل أثناءها عدداً من الكتاب الفرنسيين المشهورين. وفي ربيع عام ١٨٤٤ غادر باريس إلى إيطاليا ومات فجأة في نابولي في حزيران/ يونيو من ذلك العام.

باراتينسكي شاعر معروف اليوم، لكنه لم يتمتع في حياته بالشهرة التي يستحقها. شعره البسيكولوجي والفلسفي المفعم بالأفكار كان جدياً جداً فوق ماتعوّده الجمهور في الشعر، وعلى الرغم من تمتعه باحترام زملائه الشعراء، فإن النقاد لم يُنصفوه. كثيرون رأوا أن المسائل التي تطرحها قصائده القصصية غريبة الشأن، وحتى بلينسكي، رغم اعترافه بعبقرية باراتينسكي الشعرية، انتقد تشاؤميته القاسية (كان بلينسكي في الثلاثينيات من أنصار النزعة المثالية الرومانتيكية الألمانية).

يُعتبر نيكولاي يزيكوف (١٨٠٣-١٨٤٦) العضو الثالث في مجموعة بوشكين. وفيما برهن كتاب المرحلة الرومانتيكية عن تطورهم ونضجهم مع مرور الزمن، فإن يزيكوف كان استثناءً في ذلك، حيث كانت أشعاره في العقد الأول من حياته الأدبية متفوقة على تلك التي قدمها في العقدين التاليين الأخيريين. وفي هذا السياق علّق يزيكوف على انتقاله من مدينة دوربات (تارتو حالياً) إلى موسكو في أواخر عشرينيات القرن قائلاً إنه «أتى مباشرة من الحانة إلى الكنيسة». هو انتقل أيضاً من طالب جامعي متفوق في القصف والعربدة وشاعر مناسبات ممتاز إلى سلافوفيلي أرثونكسي روسي متحمس ومؤلف أشعار ملتزمة بتوجهات محددة.

كان لقب يزيكوف العائلي ملائماً تماماً، إذ كلمة «يزيك» تعني «لسان» أو «لغة» في الروسية، ولم يتفوق عليه شاعر آخر في اللباقة أو البراعة اللفظية. كان مصدر إلهامه في مرحلة دوربات في الغالب الخمر والنساء والغناء الحاضرين والممجّدين في شعره بحماسة على الدوام. في رسائله epistles المستمرة وأعماله التي سماها تأملات رومانتيكية (علماً أن مواضيعها مناسبة

لهذا الجنس) مجّد الصداقة، الشراب، الفرح ومغامرات الحب (بلغة صريحة). تكشف هذه الأشعار، التي ما كان يمكن تداول كثير منها إلا في أوراق بخط اليد، عن براعة حرفية فائقة، لكن جمالها سطحي، إذ لا جديد فيها على صعيد المفاهيم ولا تقدم محتوى فكرياً خاصاً. كان يزيكوف أكثر جدية في أشعاره عن الحرية، التي تمتع بها كاملاً بالطبع في دوربات البعيدة عن مركز الأتوقراطية والقنانة. في ذلك الحين بدا الشاعر عدواً صريحاً للقيصر وحاشيته، ولجأ كغيره من الشعراء «المدنيين» المعاصرين، إلى ماضي روسيا البطولي المجيد لتقديم أمثلة المناقبية الوطنية. قصيدته «بويان إلى محارب روسي من زمن ديمتري دونسكوي» نوع من خطاب مفترض من شاعر ملحمي بطولي متسم بالحماسة والغيرة الوطنية إلى القوات المقاتلة ضد التتر، لكن ويمكن أن يكون ذا صلة بالظروف المعاصرة:

نهاية عهد الطغاة:
كان الخان التتري مخيفاً
لكن السيف الروسي قتله.

نلمس في قصائد من هذا القبيل انعكاساً للمثل الأعلى الرومانتيكي للشاعر بوصفه النبي، حامل الحقيقة أو زعيم الشعب.

خلال أشهر صيف عام ١٨٢٦ حالف يزيكوف الحظ بالإقامة في تريفورسكي، الضيعة المتاخمة لميخايلوفسكوي التي أقام فيها بوشكين في ذلك الحين، وصار الشاعران صديقين حميمين. كان بوشكين، برأي يزيكوف، «شاعراً حر التفكير، ووريث حكمة فوليتر». وتمثل مجموعة القصائد المتصلة بهذا الصيف الأفضل لدي يزيكوف الذي ربما كان في أفضل حال له آنذاك. تضم أشعاره هنا رسائل إلى بوشكين وإلى أصدقاء آخرين وقصائد تقدير وثناء موجهة إلى ممرضة بوشكين إيرينا راديونوفنا التي وفّرت للشعراء الشباب الطعام والشراب والسلوى بقص الحكايات الشعبية لهم. من بين هذه القصائد أيضاً واحدة طويلة من أروع ما كتب بعنوان «تريفورسكوي» وهي من وحي زيارته إلى هذه الصيغة وتتضمن إلماعات إلى الحرية في الماضي

وصولاً إلى وصف حي متميز لعاصفة صيفية، علماً أن مثل هذا الوصف لم يكن مألوفاً من قبل يزيكوف كشاعر لم يتميز بتعلقه بالطبيعة.

لم تترافق صحبة يزيكوف مع السلافوفيليين بأي نضج فكري من جانبه. وفي الحقيقة كانت بعض أشعاره التي هاجم فيها دعاة التغريب Westernizers، وتحديداً بيتر تشادايف وألكسندر هيرتسن، معتسفة وطالت حتى من كان قريباً من قناعاتهم. قضى يزيكوف سنواته الأخيرة جائلاً في أوروبا بأمل لا طائل منه لإيجاد علاج لحالته الصحية المتدهورة. بعد موته نُسي كلياً تقريباً إلى أن أعاد اكتشافه الرمزيون الذين رأوا فيه قدرات للتعبير عما يصعب التعبير عنه.

يمكن توسيع مجموعة بوشكين لتشمل شعراء كثيرين من ذوي المواهب والإنجازات وممن يجدر التعريف ببعضهم، لأنهم كانوا مهمين بحد ذاتهم ولأنهم أسهموا في إغناء ميراث «العصر الذهبي». كان ديمتري فينيفيتنوف (١٨٠٥-١٨٢٧) خلال حياته القصيرة معترفاً به من قبل زملائه الأدباء كشاعر ذي قدرات معتبرة وشخصية قيادية في «جمعية محبي الحكمة» في مطلع عشرينيات القرن. بلغت أعماله الكاملة أقل من خمسين قصيدة، عززت الأخيرات منها، بتناولها تجارب حب غير متبادل وتلميحات إلى الانتحار، هالة الجبرية الرومانتيكية التي أحاطت موته في النهاية. أما إيفان كوزلوف (١٧٧٩-١٨٤٠) فيُذكر كمترجم نافست إنجازاته من حيث المستوى تلك التي قدمها جوكوفسكي. أصيب في سن الأربعين بالعمى والشلل، لكنه تعلم الإنكليزية والألمانية (وكان قد عرف قبلاً الفرنسية والإيطالية) وبدأ بترجمة سكوت، بايرون ومور. قلّد كثيرون قصيدته القصصية البايرونية «الناسك» (١٨٢٥)، واتسمت أشعاره الغنائية بإحساس التسليم الديني وبتصويرها الحي للطبيعة. الشاعر الأخير في هذا السياق هو ألكسندر بوليجايف (١٨٠٥-١٨٣٨). أصاب بوليجايف شهرة في عام ١٨٢٥ إثر نشره قصيدته «ساشكا» التي حاكى فيها الفصول الأولى لملحمة بوشكين «يوجين أونيجن». أثارت هذه القصيدة، التي اعتبرت ذات مضمون ماجن داعر، غضب القيصر نيكولاي، فأرسل الشاعر جندياً عادياً إلى القوقاز حيث استمر في الكتابة

هناك. يتذكر الناس بوليجايف الآن من خلال أشعاره الاجتماعية وقصائده القصصية عن القوقاز الساعية لإعطاء صورة غير رومانتيكية عنه.

كثيراً ما اعتبر فيودور توتشيف (١٨٠٣-١٨٧٣) شاعر روسيا الثاني بعد بوشكين، وأحياناً حتى أرفع مرتبة من ليرمنتوف. وفي حين كان ليرمنتوف وبوضوح أحد مريدي بوشكين وبايرون، فإن توتشيف كان من اتجاه ديرجافين، غوته وشيلر. علاقته المبكرة بجمعية محبي الحكمة مذ كان طالباً في جامعة موسكو وقراءته الدائمة لشيلر - كل ذلك ألقى بثقله وتأثيره على رؤيته للعالم. قضى توتشيف معظم وقته في ألمانيا وإيطاليا كدبلوماسي في فترة هيمنة الرومانتيكية، ولم يعد إلى روسيا إلا في أواسط أربعينيات القرن. وتابع، عندما كان في الخارج، محاضرات شيلينغ في ميونيخ، كما كان أيضاً قريباً من هايني. ونظراً لأنه بقي ناشطاً كشاعر لعدة عقود بعد أفول نجم الرومانتيكية، فإن الكثير من أشعاره الأخيرة بدت بعيدة عن الأذواق السائدة.

لم يعتبر توتشيف نفسه شاعراً محترفاً بجد، وعلى هذا الأساس فُقد أوضاع كثير من نتاجه بسبب لا مبالاته. كان الشكل النمطي لأعماله الشعرية القصيدة أو المقطوعة الشعرية القصيرة التي لجأ إلى نظمها تبديداً للسأم ودوّنها غالباً على أي شيء متاحٍ حوله. لم تُصبْه عدوى مقولة الشاعر - النبّي الرومانتيكية، وعلى الرغم من أنه كان على الدوام نزاعاً للوعظ والتعليم، إلا أنه لم يكن على ما يبدو مهتماً أو تواقاً لرؤية شعره منشوراً. وعندما لكتشفه بوشكين في عام ١٨٣٦ ونشر عدداً من قصائده في مجلة «المعاصر» وقّعها بالأحرف الأولى من اسمه فقط.

إن شعر توتشيف المليء بمضامين فكرية والمتسم بالبلاغة والبيان الأصيل قد خلق انطباعاً بأنه شكلاني أكثر من معاصريه الرومانتيكيين. لكنه كان شاعراً رومانتيكياً نمطياً في انجذابه إلى الطبيعة - البحر، السماء، الليل، الفصول، الجداول والغدران - والحاضرة بكل عناصرها في شعره. الطبيعة في شعر توتشيف مجسدة دوماً بصور وصفات بشرية حية وتوفر مفاتيح لحل ألغاز الكون المعقد.

أُطلق لقب «شاعر ميتافيزيقي» على توتشيف لأن موضوعه الدائم هو معضلة الإنسان العالق بين الفضاء والفوضى، الخير والشر والليل والنهار ولرؤيته الثنوية المانوية للعالم. لكن هذا المضمون الفلسفي غير مطلق ومنظومته عرضة لتأويلات متعددة. تبعاً لذلك تثير قصائده في الغالب أسئلة أكثر مما تجيب عليها.

ربما يكون سطر توتشيف الأكثر اقتباساً هو التالي من قصيدته «الصمت» (١٨٣٠): «الفكرة ما أن تُقال تصبح كذبة»، وأعاد الرمزيون صياغة هذا المعنى الذي راق لهم على النحو التالي: «الحقيقي فقط هو ما يمكن أن يقوله قلب لآخر في تحية صامتة». ينصحنا الشاعر في «الصمت» - ثلاثة أناشيد وستة أسطر في كل نشيد - أن نعيش داخل ذواتنا، لأن في أرواحنا عالماً كاملاً من الأفكار السحرية السرية التي يدعونا كي نصغي لأغنيتها، ونبقى صامتين. تقدم هذه القصيدة عدة نماذج من تجديدات توتشيف في الوزن الشعري المتمثلة في ابتداعه جوازات لوزن العمبق، رأى المحررون لأعماله لاحقاً من المناسب تصحيحها حيثما وردت في الأسطر طبقاً للوزن التقليدي.

يعتبر ألكسي كولتسوف (١٨٠٩-١٨٤٢) شخصية غير اعتيادية في الرومانتيكية الروسية، وغالباً ما سمي روبرت بيرنز الروسي، علماً أنه ليس فقط من قبل من يعرف كلا المؤلفين. كان كولتسوف ابناً لأب مستبد تاجر ماشية أحبط مساعي ابنه في الحصول على تعليم. لكن قاد اكتشاف جماعة ستانكيفيتش - بيلينسكي في موسكو في مطلع عام ١٨٣٠ لموهبته الشعرية إلى عشر سنوات من الاعتراف به في المجتمع الأدبي، رغم أنه لم يتمتع بالسعادة في حياته الشخصية التي أفسدتها رقابة والده الأوتوقراطية وتدمير طموحاته الشجاعة.

يكشف سعي كولتسوف لغربلة شعره، لفصل القش عن القمح، وجهوده لتحويل تأملاته الفلسفية إلى شعر، كم كان مفتقراً إلى تعليم رسمي. تعتبر أغانيه الروسية، التي جاءت تقليداً للصيغ الفولكلورية المعروفة، على درجة من الأهمية وإن كانت أقل صنعة من أغاني دلفيغ، وذلك لصلته المباشرة بالفلاحين

بوصفه راعياً وبائع ماشية. أغانيه متنوعة، معظمها ذو صلة بالحصاد، الزواج، الرقص، الحب، الجندية وأخرى ذات صلة بالاحتفالات الدينية الوثنية والأرثونكسية، وثمة مراثٍ وبكائيات بمناسبة وفاة محبوب أو مغادرة عروس لبيت أهلها أو وداع مجند مغادر للالتحاق بالجيش. أغاني كولتسوف لسان حال أفراد يواجهون ظروفاً ومصائر صعبة بشجاعة وثبات، مثل الخاطب طالب الزواج المرفوض في «خيانة خطيبة» (Izmena suzhenoy, 1838). كان تصوير كولتسوف للحياة الفلاحية شيئاً ما جديداً في ذلك الوقت، عكس التفاؤل برغم الكدح والمعاناة. فتقدم «أغنية فلاح» (Pesnya pakharya, 1831) مونولوجاً يمجد فيه الفلاح، وهو يسوق حصانه، العمل وخير الطبيعة. وتصف أغنية «الحصاد» (Urazhay, 1835) الرجال الذاهبين إلى الحصاد وثقة الفلاحين برحمة الله. تنقل هذه الأغاني صورة حياة كلية تتلاشى فيها الهوية الفردية في تكامل مع الطبيعة والفلاح والكدح.

لا يراعي كولتسوف في أغانيه قواعد النظم الشعري بدقة، ولاسيما من حيث الوزن. يستخدم أحياناً ثلاثة مقاطع لفظية مشددة النطق في سطر مختل الإيقاع، علماً أنه لا يجوز أن يحتوي السطر في الأغنية الشعبية التقليدية أكثر من مقطعين مشددي النطق. لكن أغانيه تحمل نفس تأثير الأغنية الشعبية وطرحت آفاقاً جديدة لعالم لا يعرف عنه جمهور المتعلمين إلا القليل.

كان بافل كاتينين (١٧٩٢-١٨٥٣) شخصية هامة في المشهد الأدبي خلال العقد الأول والثاني من القرن. كان أصلاً أحد أبناء الطبقة الأرستقراطية شارك في الحرب ضد الغزو النابليوني ووصل إلى رتبة كولونيل، لكنه عاد في عام ١٨٢٢ إلى ضيعة أسرته. وفيما بعد استأنف خدمته العسكرية وتقاعد برتبة جنرال.

صنف الناقد يوري تونايف كاتينين «مقلّداً شاباً للقديم» قومياً على الصعيد الأدبي، في صف واحد مع غريبايدوف وكوخلبيكر. انتقد كاتينين بشدة تقليد النماذج والأساليب الأجنبية ودافع عن التقاليد الكلاسيكية وجذورها المتمثلة في لومونوسوف وديرجافين. كانت جهوده الأولى في مجال الدراما بترجمات من كورني وراسين وكوميديات إلى جانب التراجيديا الكلاسيكية «أندروماخ»

(١٨٢٨). تعد القصة الشعرية «حكاية قديمة» (Staraya byl, 1828) واحدة من أشهر أعماله. مسرح أحداثها كييف زمن الأمير فلاديمير. يعكس جوها ومضمونها اهتمامات رومانتيكية معاصرة، لكن لغتها متينة السبك والبنيان غير ما هي عليه لدى جوكوفسكي وأقطاب المدرسة الرومانتيكية.

عمل كاتينين الثاني هو القصة الشعرية ذات الطابع الخرافي «الأميرة ميلوشا» (Knyazhna Milusha) المنجزة في عام ١٨٣٣. تجري أحداث القصة في زمن فلاديمير أيضاً وتشبه إلى حد كبير «رسلان ولودميلا». البطل فيسلاف فارس ذو بسالة حربية وقوة إيروتيكية، ويجب أن يبرهن أنه أهل ومناسبٌ للزواج من ميلوشا ابنة الأمير فلاديمير من خلال المحافظة على طهارته وعفته لعام كامل. تصف القصة الأفخاخ والمكائد التي تدبّرها له الساحرة بروفيدا حارسة ميلوشا وحاميتها التي تتخذ حيلاً متنوعة في محاولة منها لإفشال امتحان فيسلاف الشبق. القصة شيقة ذات طابع فولكلوري مع تصوير للزمن القديم في عهد فلاديمير وتتميز ببيانها الأصيل وتراكيبها اللغوية القديمة المنسجمة مع سياقها التاريخي. كما برزت ألمعية وبراعة كاتينين هنا في استخدامه الكثير من الأقوال والمأثورات الروسية على نحو ملائم وبدون إقحام وتكلف على ما يظهر.

على الرغم من أن الشعراء ذوي الميول الليبرالية كانوا في معظمهم غير ذوي علاقة مباشرة بما يمكن أن يسمى أنشطة ثورية، فإن ذلك لم يكن حال ألكسندر بيستوجيف – مارلينسكي، كوندراتي ر يليف، فيلهلم كوخلبيكر وألكسندر أدويفسكي الذين استخدموا القلم لطرح أفكارهم السياسية بشكل صريح أو مقنّع.

يتذكر الناس فيلهلم كوخلبيكر (١٧٩٧-١٨٤٦) الآن من خلال آرائه النظرية في الأدب والنقد ومجموعة قصائده الصغيرة وحيويته الفائقة المثيرة. كان ابن أسرة من أصل ألماني «تروّست» تماماً مع الزمن. تلقى تعليمه في الليسيه في القرية القيصرية مع صديقيه بوشكين ودلفيغ. كان اسمه غير العادي (كلمة كوخلبيكر تعني صانع الكعك المخبوز في قالب بشكل كوب)

وشكله الغريب إلى حد ما، إضافة لاندفاعه وسلوكه الدونكيشوتي، سبباً دفع مجايليه لإثارته ومضايقته، لكنهم أُعجبوا أيضاً بطموحاته العريضة وحماسته وذكائه. بعد تخرجه في الليسيه استلم وظيفة في وزارة الخارجية وأقام علاقة على ما يبدو مع من عرفوا لاحقاً بـــ «الديسمبريين». خدم بين عامي ١٨٢٠ و ١٨٢٢ أولاً في باريس ثم في تفليس. استهوته مع عودته إلى روسيا «جمعية محبي الحكمة»، حيث شارك أعضاءَها الحماسة لمثالية شيلينغ الرومانتيكية، وصار هو وأدويفسكي محرري الكتاب السنوي (ألمناخ) «الذاكرة» (Mnemosyna). نشر كوخلبيكر هنا بحثه «حول اتجاه شعرنا، لاسيما الغنائي في العقد الأخير» الذي انتقد فيه أصدقاءه جوكوفسكي، باراتينسكي وبوشكين للمحاكاة والتكرار في شعرهم وما ينجم عن ذلك من غموض وعدم دقة في المعاني، انتقد أيضاً الشخصنة التي لا طعم لها لمفاهيم مجردة مثل السلام، الفرح، الحزن، العمل وحتماً الضباب - «ضباب فوق أيكة الصنوبر، ضباب فوق الحقول وضباب في رؤوس الكتاب».

كان موقف كوخلبيكر الأدبي ذا خصوصية شاذّة: سمى نفسه «رومانتيكياً في الكلاسيكية». وجد نموذجه في ديرجافين: في وقت تألق القصيدة الرثائية الرومانتيكية دعا إلى إحياء القصيدة الغنائية (ode) التي اعتبرها الأرفع، الأسمى بين الأجناس. الشاعر، برأيه، حامل الحقيقة، المواطن الوطني الأصيل الذي عاف تفاهات الدهماء وازدرى اللاهثين خلف المسرات والمباهج دونما قلق روحي من قبيل الظمأ إلى الحرية. يعاني شعر كوخلبيكر من الانفعالية الزائدة والفخامة الخطابية، رغم أنه كان وبدون شك مخلصاً غير دعيّ في التعبير عن آرائه.

كانت «الأرغوسيون» (Argivyane) [نسبة إلى مدينة أرغوس Argos القديمة في جنوب شرق اليونان] تراجيديا دراماتيكية ذات مسحة مدينية عصرية من حيث المضمون حثت على طلب الحرية والتخلص من حكم الطغاة. أما «آدو» (Ado) التي نشرت في الكتاب السنوي «الذاكرة» في عام ١٨٢٤ فقصة نثرية أسطورية الطابع تحكي عن المحن التي يتعرض لها

الكاهن الليفوني الوثني آدو وهو يقود حركة المقاومة ضد الفرسان التيوتونيين الذين يحكمون شعبه. في نهاية المطاف ينقذ الأمير ياروسلاف آدو وجماعته ويصبح آدو مسيحياً. شخصيات التراجيديا كالدمى المتحركة وحبكتها ضعيفة والمادة الاثنوغرافية إلى حد كبير من ابتداع مخيلة المؤلف.

كان كوخلبيكر مع من كان يوم ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ في الساحة التي شهدت الانتفاضة وهاجم في حينها شخصيتين رسميتين رفيعتين. أجرى محاولتين فاشلتين لإطلاق النار من مسدسه. هرب إلى وارسو، ثم قُبض عليه وقضى العشرين سنة الأخيرة من حياته في سبيريا. واظب على الكتابة في منفاه، وكان بعض من أعماله مؤثراً ومثيراً للعواطف، مثل ذكرياته عن غريبايدوف وريليف وقصيدته حول موت بوشكين.

أسس ريليف وبيستوجيف – مارلينسكي الكتاب الأدبي السنوي «نجم القطب» وصدرت منه ثلاثة أعداد – في أعوام ١٨٢٣، ١٨٢٤، ١٨٢٥. مثّل المشاركون فيه أفضل كتّاب روسيا، بمن فيهم مجموعة الجيل الأول – جوكوفسكي، غينديتش، فيودور غلينكا وباتيوشكوف، كما نُشرت على صفحاته أعمال لكل من فلدي بولغارين، أوسيب سينكوفسكي (١٨٠٠–١٨٥٨) ونيكولاي غريتش (١٧٨٧–١٨٦٧)، المجموعة التي هيمنت لاحقاً على معظم الدوريات الصادرة في سان بطرسبورغ. ونظراً لأن ريليف وبستوجيف – مارلينسكي كانا مشاركين في أنشطة سياسية سرية، فقد كان طبيعياً أن يخدما إلى الحد الأقصى الممكن مثلهما العليا الليبرالية وينشرا المفاهيم التي يتبنيانها. وفي هذا الإطار اتبعت دوريتهما نهج «المنافس» المجلة الشهرية الصادرة عن «الجمعية الحرة لمحبي الآداب الروسية» التي سعت لغرس مُثل المسؤولية المدنية والتضحية وسط أبناء الطبقة العليا المشغولين بمناصبهم والمهتمين بمسراتهم. قاد نجاح «نجم القطب» إلى توالد دوريات أدبية سنوية أخرى كان أشهرها وأفضلها «أزهار شمالية» التي أصدرها دلفيغ. عندئذٍ قرر محررو «نجم القطب» الانسحاب من الميدان بإصدار عدد أخير أصغر من سابقيه الثلاثة، وعلى أن يسمى «النجم الصغير». لكن حصل أن وقعت أحداث ١٤ ديسمبر، ولم يصدر العدد أبداً.

درس كوندراتي ريليف (١٧٩٥-١٨٢٦) في «فيلق الوصفاء» واشترك في الحملة الأخيرة ضد نابليون ورافق الجيش الذي احتل باريس. غرست خدمته التالية في منطقة نهر الدون في نفسه حباً عميقاً للأرض الأوكرانية وللثقافة الأوكرانية، وحاكى في قسم كبير من شعره الناضج نماذج الأغاني التاريخية الأوكرانية، أو الدومي Dumy. تقاعد ريليف في عام ١٨١٨ من الجيش وأقام في سان بطرسبورغ، حيث عمل فترة في سلك القضاء، ثم مديراً فيما بعد للشركة الروسية - الأمريكية. وفي عام ١٨٢٠ نشر قصيدة «إلى صاحب الحظوة» (K vremenshiku) وكانت موجهة ضد مستشار القيصر الكونت أراكتشيف، لكن دون ذكر اسمه - الأمر الذي جعل السلطة الرسمية عاجزة عن معاقبة المؤلف، لأن ذلك تطلب معرفة أن المخاطب هو أراكتشيف.

اشتغل ريليف على أغانيه التاريخية في الفترة بين عامي ١٨٢١ و١٨٢٣. اختار من «تاريخ الدولة الروسية» الذي وضعه كرامزين شخصيات بارزة عرفت بوطنيتها وعشقها للحرية وبسالتها وصمودها وقت الشدائد والمحن، أمثال أوليغ سفيتوسلاف، دميتري دونسكوي، يرماك، إيفان سوسانين وبوغدان خميلنيتسكي. تكلمت هذه النماذج لغة الأبطال الرمانتيكيين: أرتيمي فولينسكي الذي أعدمته الإمبراطورة آنّا يسير إلى الموت معلناً أنه خدم «الحقيقة المقدسة، وإعدامي هو انتصاري». كانت تلك كلمات - نبوءات بقلم رجل سرعان ما عُلّق على المشنقة لدوره في انتفاضة الديسمبريين.

وصف ريليف في قصيدته الطويلة «فوينوفورسكي» (١٨٢٤) ابن أخت مازيبا (الشخصية التي جاء اسمها عنواناً للقصيدة) الكرب الذي عاناه خاله بعد أن خان بطرس الأكبر والتحق بقوات تشارلز الأول السويدية (استغل الحرب السويدية - الروسية آملاً في فصل أوكرانيا عن روسيا). يشبه هذا العمل أغاني المؤلف التاريخية من حيث الأسلوب البليغ واختيار الأحداث التاريخية التي تخدم أغراضه الأخلاقية. يقدم ريليف وصفاً موسعاً لفيافي سيبيريا ولمنفى فوينوفورسكي ليعطي العمل شحنة عاطفية.

في مطلع العشرينيات صار ريليف منخرطاً بعمق في أنشطة سياسية سرية، واكتسب موقعاً بارزاً في التنظيم الديسمبري. فدوره في تجنيد المتمردين والتخطيط للانتفاضة وتحريضه القوات العسكرية على التمرد، إضافة إلى تواجده في ساحة السينات يوم ١٤ ديسمبر المشؤوم – كل ذلك أوضح بجلاء أنه شخصية أساسية في الانتفاضة. ولهذا السبب أُعدم.

لم تكن «أزهار شمالية» مصممة لخدمة أية قضية أُخرى غير الأدب بذاته. وكانت مجموعة بوشكين – دلفيغ عموماً ملتزمة بالفن للفن. فأعلن بوشكين أن «هدف الشعر هو الشعر». وفي هذا السياق أكد أوريست سوموف في مسحه السنوي للأدب الروسي فيما بين ١٨٢٧-١٨٣١ أهمية تطوير تعابير أدبية رفيعة، وبوجه خاص لغة أدبية مطهرة من المفردات والتعابير الأجنبية الدخيلة والعامية الدارجة وملائمة للقصص الفني والمقالات والبحوث الجدية. ودعا أيضاً إلى «الصدق» في العمل الفني، أي تصوير الأمور طبقاً لواقع الحال كي يكتسب العمل قوة الإقناع.

عكست مقالات سوموف النقدية الأحوال المضطربة التي وجد النثر نفسه في ظلها في عشرينيات القرن. ففي حين كانت للشعر تقاليد وأدوات ووسائل تعبير راسخة، كان النثر مازال في طور النشوء. ولطالما اشتكى مؤلفون كثيرون، بمن في ذلك بوشكين، من أن التعبير النثري غير دقيق وغير مناسب كما يجب لنقل الأفكار. وأشار آخرون إلى أنه ليس ثمة تقاليد لتصوير أو إخراج محادثة باللغة الروسية، لأن الأحاديث في المجتمع غالباً ما تجري باللغة الفرنسية. لذا كانت قضية إنتاج لغة نثرية حية إحدى المهام الرئيسة للمؤلفين الروس في العشرينيات والثلاثينيات.

شملت الأجناس النثرية المتاحة لكتّاب النثر في مطلع العشرينيات مذكرات رحلات السفر، حكايات ونوادر المغامرات، المذكرات الحربية، القصص التاريخية، الرواية البسيكولوجية، القصص الخرافية الشرقية. وكان من الممكن أن يعثر المرء أحياناً على عناصر شتى من هذه في عمل واحد. لكن كانت مذكرات السفر والرحلة في الحقيقة الاختيار المفضّل نظراً لأن

حجمها المرن يتيح إدخال حالات من تجارب شخصية حقيقية في العمل بقصد التشويق والإثارة والوصل ما بين السيرة الذاتية والقص الفني. وهكذا استخدم نيكولاي بيستوجيف (شقيق ألكسندر) المشتغل المسافر في البحر في «سلّم الحانة» ملاحظات من تجربة سفره في البحر ليبني رواية «بسيكولوجية» - اعتراف شخص أحمق ضلّ طريق الإيمان الديني الحقيقي.

ألكسندر بيستوجيف (١٧٩٧-١٨٣٧) معروف أيضاً باسمه المستعار مارلينسكي المستمد من اسم قريته «مارلي» قرب الضاحية القيصرية «بيترغوف» التي خدم فيها كضابط في سلاح الفرسان عام ١٨١٧. كان عمله النثري الأول نوعاً من وصف رحلة سفر بعنوان «رحلة إلى ريفيل» (Poezdka v Revel) المنشورة في «المنافس» في عام ١٨٢١ وحملت توقيع «مارلينسكي». العمل نوع من اسكيتش محشو بمعلومات تاريخية أنتروبولوجية وجغرافية عن إستونيا وريفيل، كما اشتمل على أشعار ونوادر. لاحقاً أصدر بيستوجيف عدداً من القصص التاريخية كان أطولها وأكثرها أهمية «رومان وأولغا».(Roman i Olga) المنشورة في العدد الأول من «نجم القطب» عام ١٨٢٣. تركز هذه القصة الوعظية على المناقبية الوطنية وبطولة رومان المواطن - الجندي من «نوفغورود القديمة» الذي ضحى بسعادته الشخصية من أجل الاضطلاع بمهمة خطيرة لصالح بلاده - دولته عندما كان استقلالها مهدداً من قبل إمارة موسكو. يتمكن رومان أخيراً من تحقيق نصر نوفغورود وانضمامه إلى حبيبته أولغا. تميزت هذه القصة بالمبالغة، الغلو في استخدام المجاز وبالبلاغة اللفظية السنتمنتالية التي اشتهر بها المؤلف وصار يُعرّف من خلالها. في الوقت ذاته طوّر المؤلف فن القص باستخدامه بعض الحوار (الديالوج) كوسيلة لوصف وتصوير الشخصيات.

كتب بيستوجيف ثلاث قصص تحمل كل منها كلمة «قلعة»:

«قلعة فيندين» (Zamok venden, 1823)، «قلعة نيغوزين» (Zamok Neygauzen, 1824) و«قلعة إيزن» (Zamok ezen) المنشورة في عام ١٨٢٦ دون ذكر اسم المؤلف ومع عبارة (دم من أجل الدم). هذه قصص من أجواء

البلطيق تصور جرائم دموية تذكر بـ L,ecole Frenetique(*). تعتبر «مباراة سباق الفرسان» (Revelsky turnir, 1852) عملاً كوميديا يهاجم تحامل الفرسان الإستونيين الذين يرفضون بعناد التكيف مع الظروف الاقتصادية الجديدة، أو الإقرار بأهمية طبقة تجار ناشئة. يتسم العمل بالحوار الذكي مثل كثير من أعمال بيستوجيف.

بعد إلقاء القبض عليه ونفيه لم يظهر بيستوجيف من جديد إلا في عام ١٨٣٠ عندما صدرت قصته الاجتماعية «الاختبار» (Ispytanie) في مجلة «ابن الوطن» (Syn Otechestva) مذيّلة بالحرفين الأولين من اسمه «أ.م.». لاحقاً وكديسمبري مؤمن بمبدئه عن قناعه خدم كجندي في القوقاز، ولم يستطع استخدام اسمه الحقيقي، لذا صدرت أعماله مغفلة من اسم مؤلفها، أو مذيلة بالاسم المستعار «مارلينسكي».

شهد عام ١٨٢٩ صدور أول رواية تاريخية روسية على طريقة والترسكوت. تمتع شاعر الملاحم البطولية الاسكوتلندي بشهرة خيالية في فرنسا، وكان جمهور القراء الروس على اطلاع على سلسلة ويفرلي من خلال ترجمات فرنسية، أو على بعض الأعمال الفرنسية المقلدة لها. ميخائيل زاغوسكين «١٧٨٩-١٨٥٢» أول كاتب روسي يقدم رواية تاريخية روسية. كانت روايته بعنوان «يوري ميلوسلافسكي أو الروس في عام ١٦١٢». (Yury Miloslavsky, ili Russkie v 1612 godu) كانت تلك قصة حية من واقع النزاع الروسي - البولندي في «فترة الاضطرابات» استخدمت المعادلة الاسكوتلندية المعهودة - فراق العشاق على خلفية حروب قُدر لها أن تنشب بين شعبين أو فريقين. صُوِّر يوري على غرار رومان في قصة مارلينسكي «رومان وأولغا»، لكن نظراً لأنه جاء بعد أربع سنوات من كارثة الديسمبريين، لذا كان يجب أن يبدوَ مثالاً للشجاعة والإخلاص والوطنية ورمزاً للتضحية. لقد هنأ بوشكين زاغوسكين على نجاحه قائلاً: «يقرؤها [أي

(*) نمط من الروايات والقصص ذات طابع شعبي يغلب فيها تصوير مشاهد عنف ورعب وهيجانات عاطفية.

الرواية] كل واحد، السيدات في نشوة غامرة. أمضى جوكوفسكي ليلة بأكملها معها». وفي الختام تمنى بوشكين لزاغوسكين طول العمر ليتمكن من تقديم مزيد من الروايات التاريخية. نشر أيضاً رواية «روسلافليف، أو الروس في عام ١٨١٢» (Roslavlev, ili Russkie v 1812 godu) وظل يكتب في هذا الجنس حتى نهاية أربعينات القرن. في تلك الأثناء بات البطل يوري ميلوسلافسكي نموذجاً ومثالاً، فظهرت في إثر رواية زاغوسكين مباشرة روايات تاريخية روسية معتبرة من هذا الطراز.

كان إيفان كلاشنيكوف (١٧٩٧-١٨٦٣) سليل أسرة تجار من يركوتسك وواحداً من أفضل رواة القصص. صدرت روايته «ابنة التاجر جولوبوف»، وهي رواية مستمدة من الأساطير المحلية صدرت في عام ١٨٣١ ولفت الأنظار إليها الوصف المثير للمحيط السيبيري، إضافة لحبكتها المرتكزة على فراق العشاق. ليس فيها شخصيات تاريخية، لكنها تتميز بكل مقومات رواية سكوت الأخرى. وثمة أيضاً تفاصيل إتنوغرافية كثيرة تتصل بالبورياتيين(*) ومعلومات سوسيولوجية حول حياة طبقة التجار ووصف جغرافي للمنطقة المحيطة ببحيرة البايكال. المعلومات الواردة عادية مسطحة لا تخدم الحبكة المعقدة. صدرت للكاتب في عام ١٨٣٣ أيضاً رواية «فتاة كمتشاتكا» (Kamchadalka) التي تجري أحداثها في القرن السابق وتعرض لوحة لحياة الأسكيمو وعاداتهم وتوظف من جديد معادلة فراق العشاق.

ربما كانت روايات إيفان لاجيتشنيكوف (١٧٩٢-١٨٦٩)، الذي لقب نفسه حفيد والترسكوت، الأفضل بين كل هذه الأعمال باستثناء «ابنة الضابط» لبوشكين. عرف هذا الكاتب بمذكراته الحربية عن حملة ١٨١٢. نشر روايته التاريخية الأولى «نوفيك الأخير» (Posledny Novik) بين عامي ١٨٣١-١٨٣٣ التي تطرق فيها لصراع القيصر بطرس الأكبر مع السويد. وفي روايته «البيت الثلجي» (Ledynoy dom, 1835) يتعرض لمكائد ومؤامرات العرش في ظل حكم الإمبراطورة آنّا (حكمت فيما بين ١٧٣٠-١٧٤٠)، وفي تصويره

(*) شعب في الشرق الأقصى الروسي.

ذلك يقلد كثيراً روايات L,ecol Frenetique. وتجري أحداث رواية «الكافر» (Basurman) في زمن الأمير الكبير إيفان الثالث، وتتابع رواية «حارس إيفان الرهيب» (Oprichink) هذا التقليد. اتبع بولغارين المودة الرائجة آنئذٍ ونشر روايتي «دميتري الزائف» (Dmitry Samozvanets) و«مازيبا» (Mazeppa) على التوالي في عامي ١٨٣٠ و١٨٣٣، في حين نشر نيكولاي بوليفوي رواية «قَسَم عند ضريح المولى» (Klyatvo Pri grobe gospodnem) في عام ١٨٣٢. وكان ثمة كاتبان آخران هما قسطنطين ماسالسكي ورفائيل زوتوف، نشر كل منهما عدداً من الروايات التاريخية في أواخر ثلاثينيات القرن.

من الصعوبة بمكان اليوم أن نوضح الشعبية أو الشهرة الفائقة التي حظيت بها رواية فادي بولغارين (١٧٨٩-١٨٥٩) «إيفان فيجيجين» والتي أصبحت في عام ١٨٢٩ في رأس قائمة الكتب الأكثر مبيعاً (بيع منها في ذلك العام أكثر من ستة آلاف نسخة). لم يكن بولغارين مغموراً كمؤلف في الحقيقة، إذ كان قد نشر عدداً من القصص الحربية في البداية، ثم قصصاً من وحي التراث الشرقي، إضافة إلى قصص تاريخية في «نجم القطب» وفي «أزهار شمالية». بدأت فصول من «إيفان فيجيجين» بالظهور في مطلع عام ١٨٢٥ عندما حمل هذا العمل عنوان «إيفان فيجيجين، أوجيل بلاس الروسي»، وكان هواة هذه الفصول مدفوعين لاقتناء العمل عاجلاً عندما نُشر كاملاً مرة واحدة في أربعة أجزاء. غدا غياب اسم بطل (ليساج) من العنوان في الطبعة الجديدة علامة فارقة، لأن بولغارين ألح في تصديره للكتاب على القول إن «**هذه هي الرواية الروسية الأصيلة الأولى من نوعها**، وأجرؤ على التأكيد **أنني لم أقلد أحداً** أو أنسخ أحداً، وكتبت ما تصورته في ذهني وحدي» [تشديد الحرف الطباعي وارد في المصدر الأصلي بقلم المؤلف]. إن المديح المبالغ فيه هو الأكثر طرافة إذا ما علمنا أن بولغارين قد استعار مشاهد من Pan Podstoli إحدى روايات الشطار المحتالين من تأليف الأسقف إغناسي كراسيك.

«إيفان فيجيجين» عمل غير منظم بمحيط أحداث واسع داخل وخارج روسيا. أشار بولغارين إلى أنه قصد من عمله إصلاح المجتمع من خلال النقد

(لم يكن ذلك بالنسبة لمن عرف المؤلف أكثر من طرفة) وسعى بذلك لإحباط مسبق للنقد الموجه لبطله الذي غفر له المؤلف تجاوزاته بكياسة ولطف لأن هذا الغلام حسن النية والقصد، لكنه ذو نفس ضعيفة حسب الكاتب. جرّب فيجيجين شتى المغامرات بدءاً من طفولته مروراً بيفاعته عندما كان راعي إوز مكروهاً وحتى بلوغه مبلغ الرجال كابنٍ لرجل مشهور. وأحياناً كانت مغامراته وأعماله الطائشة طريفة مسلية. دان أوريست سوموف هذا العمل مع امتداح ضعيف، لكنه انتقد مؤلفه على خلفية المشاهد العديدة التي فضحت نقص معرفته بمجتمع الطبقة العليا في سان بطرسبورغ وموسكو. وكان من شأن هذا النقد أن يغيظ بولغارين الذي عانى من عقدة نقص في علاقاته مع كبار أدباء بطرسبورغ.

أثارت حماسة الأدباء الكبار المعروفون رواية الطباع «ابنة الدير» (Monastyrka) التي كتبها واحد من فريقهم هو ألكسي بيرغوفسكي (١٧٨٧-١٨٣٦) موقعة باسمه المستعار أنطوني بوغورلسكي. تطرقت «الجريدة الأدبية» في عددها الصادر يوم ١٧ أيار /مايو ١٨٣٠ إلى هذا العمل الذي «ربما يكون رواية الطباع الحقيقية الأولى في روسيا»، ودونما شك في إشارة إلى تقويم بولغارين نفسه لعمله الآنف الذكر «كأول رواية روسية أصيلة». تجري أحداث رواية بيرغوفسكي في إحدى المقاطعات الأوكرانية التي عادت إليها الفتاة أنيوتا بعد تخرجها حديثاً من «ديرسمولني» في سان بطرسبورغ. يصف الراوي بشيء من السخرية جهود الفتاة للتأقلم مع الطباع الريفية لبيئة أهلها بعد أن تلقت تعليماً راقياً في العاصمة. يَعد الجزء الأول من الرواية الذي يتضمن رسائل أنيوتا إلى ابن عمها وأحاديث قريب لها خبير بكل شيء (هو حتماً أنطوني بوغورلسكي)، بتطور بسيكولوجي في تصوير البطلة، لكن البطل الضابط بليستوفسكي، مثال الاستقامة، شخصية مسطحة ومضجرة. ولا ينطبق ذلك على الشخصيات الثانوية، وبخاصة على خالة أنيوتا الصريحة وكليم ديونديك المنافق الغدّار وصي الفتاة وزوجته الرهيبة السليطة اللسان إلى درجة قصوى (يعتبر هذا العمل بشير «الأرواح الميتة» لغوغول، لأن ديونديك وزوجته مصوَّرين بروحية غوغولية، ودديونديك في هذا العمل يوازي

تشيتشيكوف في نذالته وابتزاله في رواية غوغول الآنفة الذكر). لكن لسوء الحظ ركز الجزء الثاني في المقام الأول، رغم جاذبيته، على محاولات أنيوتا للهرب من وصيّها، وبقيت صورتها البسيكولوجية ناقصة غير مكتملة.

أراد معسكر بوشكين – دلفيغ من «الجريدة الأدبية» أن تكون أداة لمنافسة نفوذ وتأثير غريتش وبولغارين اللذين اعتبرا عنصرين ضارين بالأدب والثقافة. قبل ذلك كانت قد باءت بالفشل الجهود السابقة لتشجيع دوريات منافسة، ولاسيما جهود الأمير فيازيمسكي لدعم صحيفة «تلغراف موسكو» التي أصدرها نيكولاي بوليفوي مرتين في الأسبوع، وجهود بوشكين في تعاونه مع ميخائيل بوغودين في «بشير موسكو». فأخطأ بوليفوي الحساب عندما سمح بنقد سفر كرلمزين «تاريخ الدولة الروسية» على صفحات دوريته، والأسوأ من ذلك أن عمله الإشكالي بعنوان «تاريخ الشعب الروسي» قد اعتبر إهانة وإيذاءً في غير محله لكرامزين. تأسست صحيفة «بشير موسكو» (Moskovsky Vestnik) في عام ١٨٢٧ وأصابت نجاحاً أفضل بالمقارنة مع أختها «تلغراف موسكو» (Moskovsky telegraf) ، إذ ساهم فيها أدباء كبار من سان بطرسبورغ. غير أن ولع كتابها الموسكوفيين بالرومانتيكية الألمانية، على عكس بوشكين والقريبين منه، إضافة إلى انتقال الشاعر فينفيتنوف وفلاديمير أدويفسكي، اللذين كتبا فيها، إلى سان بطرسبورغ – كل ذلك عزّز التوجه المدرسي لدى مؤسسها بوغودين وانحرفت الدورية عن الخط الذي أراده معسكر بوشكين – دلفيغ. ولا شك في أن النجاح غير المسبوق الذي حظيت به رواية «إيفان فيجيجين» في عام ١٨٢٩ هو الذي عجّل بالبحث عن طرق ووسائل لكبح تأثير ونفوذ بولغارين وعصبته.

صدر العدد الأول من «الجريدة الأدبية» في الأول من كانون الثاني/ يناير ١٨٣٠. استلم دلفيغ مهمة رئيس التحرير، واتخذ أوريست سوموف موقعاً مشابهاً لذاك الذي اتخذه في «أزهار شمالية»، وتسلّم الشاعر فلاديمير تشاستني سكرتارية التحرير. صدرت «الجريدة» بمعدل عدد كل خمسة أيام في ثماني صفحات خلال عمرها الذي لمتد ثمانية عشر شهراً. احتوت كل صفحة عمودين، وخُصّصت الصفحات الأربع الأولى للنثر، وإفراد مساحة لمقطوعتين شعريتين

قصيرتين. خُصّص قسم «إصدارات جديدة» للإعلان عن الكتب الجديدة والتعريف أحياناً بها، أو التعليق عليها. شغل قسم «منوّعات» الصفحات الأخيرة وتضمن خليطاً من النوادر والطرف وملاحظات مختصرة حول مسائل أدبية.

ما أن تسرب خبر مشروع الجريدة إلى الأوساط الأدبية حتى برز تشكك في نجاحه وإلى أي حد هو ملائم وعملي. فكتب فيازيمسكي لبوشكين معرباً عن شكه في نجاح الجريدة قائلاً: «ثمة أمل ضئيل في نجاح «الجريدة الأدبية»، دلفيغ كسول ولا يكتب شيئاً ويعتمد بشكل كامل على سوموف - «دابة النقل» (bâte de Somme) عنده. وفي رسالة إلى بوغودين بهذا الصدد كرّر يزيكوف تقريباً كلام فيازيمسكي وألمح أيضاً إلى المنافسة التي ستواجهها الجريدة من قبل غريتش وبولغارين: «دلفيغ كسول إلى حد مفرط، وسوموف متحمس، لكن غير قادر. لا يبدو لي أنهما سينجحان ضد أسماء شقّت سبيلها بطريقة ما إلى «برناسنا» (Our Parnassus). كان يزيكوف محقاً في توقع مقاومة من جانب صحيفة بولغارين «نحلة الشمال» (Severnaya Pchela)، لأن بولغارين شن هجوماً على «الجريدة» حتى قبل ظهور عددها الأول.

صدر العدد الأول من «الجريدة» وفق ما هو مخطط لها. النثر بقلم بيرغوفسكي - بوغورلسكي، التاريخ الأدبي بقلم بافل كاتينين، إلى جانب مساهمات لبوشكين وكتاب آخرين من فريقه. سارت الأمور على ما يرام حتى شهر آذار/ مارس عندما كتب دلفيغ مراجعة نقدية هاجم فيها رواية بولغارين «دميتري الزائف». عزا بولغارين الشكّاك المراجعة إلى بوشكين ونشر في رد انتقامي مقالة عنيفة تناول فيها النشيد السابع من «يوجين أونيجن». أثارت لهجة المقالة القاسية غضب القيصر، فأمر مستشاره الخاص بهذا الشأن الكونت بينكيدروف بمنع بولغارين من نشر نقد أدبي وهدّد بحظر النقد الأدبي بوجه عام.

تضمن عدد ٢٨ تشرين الأول/ أكتوبر من «الجريدة الأدبية» بقلم كاسمير ديلافيجن ألمح فيها إلى أبطال «ثورة تموز» [أي الثورة الفرنسية]. إثر ذلك هدد بينكيدروف دلفيغ بإبعاده مع بوشكين وفيازيمسكي إلى سبيريا. لم

يستطع دلفيغ تحمّل هذا التأنيب المهين وأقلع كلياً عن ممارسة أية أنشطة أدبية، وبما في ذلك إصدار «أزهار شمالية». لم يُسمح له بالاستمرار كرئيس تحرير، لكن الجريدة نفسها لم تُغلق مراعاة للمشتركين فيها الدافعين مسبقاً أثمان أعدادها. تولى سوموف رئاسة التحرير إلى أن توقفت الدورية عن الصدور في صيف عام ١٨٣١.

ربما كان نوع القصص الفني الأكثر شهرة في ثلاثينيات القرن هو الروايات القصيرة التي تصف حياة مجتمع الطبقة العليا وغرامياته. مهدت سبيل الولع بهذا النمط من الأدب قصص بلزاك الكثيرة حول الفرنسيين الباريسيين ومن أبناء الأقاليم، التي ظهرت في روسيا في ترجمات أصيلة، أو في اقتباسات ومقتطفات. كانت أول محاولة في هذا الجنس من قبل أوريست سوموف في قصته «المجنون» (Yurodivy, 1827) التي قدمت صورة بسيكولوجية وصفية لراهب متسول مع حبكة غدت شائعة ومعتمدة في مثل هذه القصص من قبيل، حفلة راقصة، ضباط متعجرفين، إهانة، مبارزة، ضحية بريئة. اعتبرت قصة مارلينسكي «الاختبار» المنشورة عام ١٨٣٠ محاولة في هذا الجنس - جنس «القصة الاجتماعية» لكنها محاولة تلت قصة سوموف الآنفة الذكر وقصة أخرى ممتعة بعنوان «الغنج والحب» (Koketstvo i lyubov) نشرت في «تلغراف موسكو» في عام ١٨٢٩ بقلم بيتر سوماروكوف. وكان إيفان بنايف (١٨١٨-١٨٦٢) أحد أهم الكتّاب الذين رسخوا هذا الجنس، والذي أدخل في روايته «مخدع السيدة الراقية، مشهد من حياة شاعر في المجتمع» (Spalnaya Svetskoy zhenshiny, epizod iz zhizni poeta v obshestve) عنصر الاحتجاج الاجتماعي في شخص شاعر أذلّه مجتمع همجي ظالم.

مثلت «القصة الاجتماعية» بوجه عام نوعاً من هجاء للطبقة الاجتماعية العليا، من خلال فضح تفاهتها وقيمها الزائفة وخوائها الأخلاقي. اشتملت الحبكة النمطية في مثل هذه القصص عموماً على علاقة غير مشروعة بين فرد من خارج عالم الطبقة الراقية وبين كونتيسة، أميرة تزوجت من رجل ثري، غبي وكبير السن. كان نموذج البطل الشائع هنا شاباً ذا حساسية مميزة وقدرات معتبرة غير عادية، وفي الأغلب شاعراً، رسّاماً، أو موسيقياً، لكنه

فقير في كل الحالات. وهنا اندمجت الرواية الاجتماعية بما سمي «رواية الفنان» Kuenstlernovelle التي كان بطلها فناناً أو مشروع فنان أهانه أو ظلمه مجتمع الطبقة الراقية. وتعتبر رواية نيكولاي بافلوف (١٨٠٥-١٨٦٤) «حفلة عيد الشفيع» (Imeniny, 1835) نموذجاً شهيراً لهذا النمط من الأعمال، إذ تحكي قصة حب غير ناجحة بطلاها موسيقي من طبقة الاقنان وفتاة ابنة أسرة كريمة. لكن طرأ تشويه سنتمنتالي على هذه القصة جاء نوعاً من خطأ ارتكبه المؤلف ولم يكرره في عمله التالي «اليطقان» [صدر العملان في مجلد واحد عام ١٨٣٥ تحت عنوان «ثلاث روايات» (Tri povesti)] الرواية البسيكولوجية الجذابة والمثيرة المفعمة بالثأر العنيف النابع من إحساس زائف بالشر والأذى اللاحق بالطبقة الكريمة.

أصدرت كاتبات عديدات روايات لجتماعية من هذا الطراز. أشهر الأسماء في هذا السياق الكونتيسة لِفدوكيا روستوبتشينا سوسكوفا (١٨١١-١٨٥٨) التي دخلت عالم الأدب عام ١٨٣٨ بعملين - «الرتبة والمال» (chini i dengi) و«المبارزة» (Poedinok) مثّلا صورتين لبطلتين وقعتا ضحيتي أعراف وقواعد سلوك قاسية مع افتقاد أية قدرة لتغيير الظروف الاجتماعية المحيطة. اكتسبت روستوبشينا المدافعة عن حقوق النساء لقب «جورج صاند روسيا»، إذ شاركتها أيضاً في النزوع إلى المبالغة والإطناب. تطرقت كاتبة أخرى هي لِلينا فادييفا (١٨١٤-١٨٤٢) أيضاً إلى مأزق المرأة المثقفة في ظل محيط يقيد ويخنق اهتماماتها ومشاعرها وغرائزها. روايتها «المثل الأعلى» (Ideal) عمل غير عادي يصوّر الجو العام الضاغط الكابح وروتين الحياة المحبط في مدينة ريفية هي في آن موقع لحامية عسكرية وحيث تحاول البطلة الهرب منه. لكن القصة من جانب آخر مفتعلة وذات أُسلوب مضجر. قامت الكاتبة بأسفار كثيرة، وجرت أحداث بعض أعمالها الأخرى في أصقاع نائية مع حبكات روت قصص حب بين روس وآخرين من سكان تلك الأصقاع، مثل الكالميك والتتر. وعلى هذا الأساس أطلق عليها لقب «ليرمنتوفا»، لكن باستثناء التطابق تقريباً بين تاريخي ولادتهما وموتهما، بين أسفارهما الواسعة واختيارهما للمحيط والجو العام ذي الطابع المثير، فليس ثمة سوى تشابه محدود في تجربتهما.

تعتبر ناديجدا دوروفا (١٧٨٣-١٨٦٦) نسيج وحدها نظراً لسيرتها الشخصية غير العادية. ثارت على الخنوع الذي تطلبته منها أمها الطاغية ومجتمعها الظالم بأن فرّت من بيتها متمردة على وضعها. التحقت بالجيش متخفية بهيأة رجل وشاركت، بعد دورة تدريبية في سلاح الفرسان (الخيّالة)، في عدة معارك أثناء حملة ١٨٠٧ استحقت بموجبها ميدالية من القيصر ألكسندر. ولاحقاً شاركت في معركة بورودينو وجُرحت، فنقلت إثر ذلك للخدمة حاجبه لدى الجنرال كوتوزوف. تقاعدت من سلاح الفرسان في عام ١٨١٦ برتبة نقيب ورجعت إلى بيتها في مقاطعة نائية شرقي قازان. بعد بضع سنوات علم بوشكين بأمرها وبتجربتها الاستثنائية من شقيقها فشجعها على كتابه مذكراتها. قدّمت مذكراتها للشاعر في سان بطرسبورغ عام ١٨٣٦، حيث نشر مقتطفات منها في «المعاصر» تحت عنوان «مذكرات فتاة في سلاح الفرسان». لاحقاً حظيت المذكرات بتعليقات معتبرة، لكن لم تحقق، رغم شهرتها، مبيعاً جيداً بنفس المستوى. لجأت دوروفا بعدها إلى كتابة القصص الفني وقدّمت خلال السنين الأربع التالية رواية وبضع قصص لم يحظ أي منها بشهرة لافتة. في عام ١٨٤٠ انقطعت دوروفا عن النشر.

ما أن برزت ما سميت «القصة الاجتماعية» حتى بدأت تظهر محاكاة ساخرة لها، كان أشهرها «بنت البستوني» (١٨٣٤) لبوشكين. ثم ظهر عمل آخر من أمتع وأطرف ما يكون بقلم ألكسندر فيلتمان (١٨٠٠-١٨٦٠) بعنوان «إيروتيدا» (١٨٣٥) وصف فيه المؤلف ضابطاً مغروراً عديم الإخلاص (ج) نسي حبه الأول إيروتيدا، وسعى بعد عدة سنوات لاحقة لإقامة علاقة معها عندما ظهرت في (كارلباد) متخفية باسم إيميليا الأرملة، ثم قتلها فيما بعد في مبارزة عندما تقنعت في هيئة شاب نافسه على حب إيميليا. وبرغم أن كثيراً من القصص الاجتماعية تنتهي بدفقٍ سنتمنتالي شديد، غير أن الراوي في هذه المرة ينبئنا بأن (ج) ألقى جسد ضحيته في النهر (لم يكن ثمة شهود في المبارزة) ورجع إلى المدينة مستمراً في ملاحقة سيدة شابة أخرى.

الأمير فلاديمير أدويفسكي (١٨٠٤-١٨٦٩) كاتب رومانتيكي بدون جدال وأحد مؤسسي «جمعية محبي الحكمة» ومنبرها «الذاكرة». يربط

كثيرون بينه وبين ي.ت.أ. هوفمان، إذ يشاركه الولع بما فوق الطبيعي supernatural والإنجذاب إلى الموسيقى والموسيقيين والتشاؤم بخصوص إمكانية تفتح القدرات الروحية الفنية في المناخ المادي للحياة الحديثة. قدّم أدويفسكي في إطار ما يسمى قصة أو رواية الفنان Kuenstlernovellen، متجاوزاً عن قصد الدقة البيوغرافية، بيتهوفن، باخ والمعماري الفينيسي Venetian بيرانيسي في سياق تمثيل أفكاره عن الإبداع ورسالة الفنان وتأثير الموسيقى في الروح الإنسانية. يتصور الكاتب بيتهوفن رجلاً عجوزاً في حالة اهتياج وخبل وهو يعزف مقطوعته الرباعية الأخيرة غافلاً عن العالم وعمن حوله. تختتم «رباعية بيتهوفن الأخيرة» (Posledny Kvartet Betkhovena) بمشهد يبدو فيه المجتمع غير مبال بموت بيتهوفن. أما قصّة بيرانيسي فتجمع بين ما فوق الطبيعي وبين هالة المهابة والجلال في وصف الحمق والجنون في تخطيط فينيسيا (البندقية) لبناء قنطرة توصل ما بين جبلي فيسوفيوس وإتنا وغيرة بيرانيسي المتمثلة في جهده لتدمير أو تخريب عمل منافسه (الإطاحة ببرج بيزا). لكن الجمع الهوفماني ما بين العبقرية والجنون غائب في «سيباستيان باخ» (Sebastyan Bakh, 1835) الذي يعد عملاً وعظياً صريحاً يركز فيه الكاتب على الطبيعة الروحية لإبداع باخ المناقضة للطبيعة الحسية التدميرية للموسيقا الإيطالية.

تحتوي مجموعة «حكايات منوعة» (Pestrye Skazki) المقدمة ظاهرياً من قبل فيلسوف معدم هو إيريني موديستوفيتش غوموزيكو على عدة قطع وعظية الطابع بعناوين جذابة مثل «حكاية عن جثة غير معروف صاحبها» (Skazka o mertvom tele, neizvestno komy prinadlezhashem) و«حكاية حول الخطر الذي يمثله تجول فتاة وحدها في شارع نيفسكي» (Skazka o tom, kak opasno devushkam Khodit tolpoyu po nevskomu prospektu). في هذه الأخيرة يحتجز الشيطان مالك حانوت الألبسة الفتاة الصغيرة التي تتحول إلى دمية جميلة وتباع لشاب. لاحقاً يكتشف الشاب أن دميته حية، لكن وجودها المطابق للزي الحديث قد جعلها غير مناسبة لأن تكون زوجاً لشخص ذي عقل وتفكير. أما «السلف» (Silfida, 1837) فتشير

إلى أن الالتجاء إلى عالم الجنون المثالي أفضل من الحياة التقليدية. وعظية أدويفسكي النمطية ممثلة في تصوير أقل فانتازية في قصتيه «الأميرة ميمي» (Knyazhna mimi, 1834) و«الأميرة زيزي» (Princess zizi, 1839). تحكي الأولى عن معاناة إنسانية جراء وشاية من قبل العانس ميمي التي تسيطر على محيطها بافتراءاتها. يتبع العمل الشكل النمطي المألوف للجنس باستثناء المقدمة التي تبرز فجأة في وسط القصة – الأمر الذي يلفت المؤلف نظرنا إليه مسبقاً.

«الليالي الروسية» (Russkie Nochi, 1844) مجموعة قصص، نشرت تسع منها سابقاً، مرتبة في شكل حوار بين أربعة أصدقاء. يناقش هؤلاء الأصدقاء مجتمعين المضمون الفلسفي للقصص مع معلق رئيسي – فاوست. تذهب النقاشات كل مذهب من أجل اكتشاف بعض المبادئ التي توحد ما بين العلم والفن مع المحافظة في آن على الإيمان بعالم ما وراء الحواس الخمس. يعكس انتقاد الفكر والسلوك الغربيين والإشارات إلى تفوق الأخلاق الروسية القناعات السلوفوفيلية لأدويفسكي التي تبرز أكثر فأكثر مع تقدمه في العمر. لكن أدويفسكي يتخذ مواقف شوفينية من النمط الذي يتبناه غلاة السلافوفيلين المحافظين أمثال يزيكوف.

يعد نيكولاي غوغول (١٨٠٩-١٨٥٢) أحد الكتاب الرومانتيكيين الروس «الثلاثة الكبار». ولد في أسرة أوكرانية تنتمي إلى الدرجة الثانية من طبقة النبلاء، وبدأ عمله في حرفة الأدب بكتابة فصل من رواية شعرية رعوية غير ناجحة عنوانها «غانز كوخلغارتن» (Ganz Kuchelgarten, 1829)، لم تُنشر. عمله الثاني كان بعنوان «القائد» (Getman) نشر في الدورية السنوية «أزهار شمالية» لعام ١٨٣١، وهو نوع من الجمع بين سكوت والرواية السوداء (L'ecol frenetique). حقق الكاتب أول نجاح له في المجموعة القصصية بعنوان «أمسيات في مزرعة قرب قرية ديكانكا» (Vechera na Khotore bliz Dikanki, 1831, 1832) التي يتحدث فيها الكاتب بلسان مربي نحل أوكراني اسمه رودي بانكو. تتألف المجموعة من ثماني قصص مأخوذة في معظمها من الفولكور المحلي، أبطالها عفاريت، ساحرات، أرواح نهرية، قرويون بدائيون مع عناصر من خرافات

شعبية لتشكل قصصاً خيالية، لكن مثيرة مسلية ومروية بأسلوب يجمع بين وصف متدفق للطبيعة وحوارات غريبة. قد يفترض بعضهم أن هذه القصص تعكس الاهتمام أو الولع الرومانتيكي لغوغول بفولكلور منطقته، لكن الأكثر احتمالاً هو أنه يستجيب في ذلك لمنطق السوق الأدبية. فقد نشر سوموف قبل ذلك عدة قصص من هذا الطراز مستمدة من الفولكلور الأوكراني.

كانت قصة «إيفان فيودورفيتش شبونكا وخالته» (Ivan Fedorovich Shponka i ego tetushka) واحدة من هذه القصص الثماني التي بشّرت ببروز غوغول ككاتب عظيم من نسق كلاسيكي، كفاضح للزيف والابتذال والدجل والبلادة والحقارة التي لخص معانيها جميعاً بكلمة «بوشلست» Poshlost الروسية. فاعتقد غوغول بوجود يد إبليس خلف سلوك البشر – الأمر الذي لا ينسجم والرسالة الرفيعة للإنسان عندما يتخذ من «بوشلست» أداة له في الحياة. تتجلى «بوشلست» في هذه القصة في سلبية شبونكا الكلية، في افتقاره إلى أية حمية أو مروءة وفي خوائه الذهني. يغدو هذا النهج في تصوير الشخصيات سمة نمطية لأعمال غوغول النثرية لاحقاً. فهو يؤسلب كل جوانب شخصية البطل لتتطابق مع السمة أو الخاصية الأساسية له، وهي هنا الافتقار كلياً لأي نشاط فيزيولوجي أو ذهني. فشبونكا ضابط في الجيش يقضي حياته ممدّداً في سرير، ينصب أفخاخاً للفئران ويلمّع أزراره. وبهذه الصورة يمكن القول بأن السمة المميزة لغوغول ككاتب ناضج هي وصفه الحياة بالشكل الذي لا يحسن أن تكون عليه.

أنعش غوغول بعد ذلك مشهد النثر الرومانتيكي بمجموعة أعمال أخرى بعنوان «ميرغورود» (١٨٣٥). تشكل «فيّ» (Viy) هنا قصة مرعبة من خلال تصوير هولة (وحش خرافي) فولكلورية من ابتداع مخيلة الكاتب ذات جفون طويلة تصل حتى القدمين. أما «تاراس بولبا» فأقل غرابة، لكنها تبقى رواية تاريخية افتراضاً خيالية الطابع وضرباً من مشهد احتفالي يجمع بين ملامح سكوت، إلى جانب الأغنية التاريخية الأوكرانية والرواية السوداء. تجري أحداث الرواية في قرن غير محدد وتمجد الأيام الخوالي الطيبة على التخوم الروسية عندما كان القوزاق يذبحون اليهود والتتر الكفرة والبولنديين

الزنادقة كضرب من الرياضة وإنزال العقاب بأعداء الأرثونكسية. على الرغم من المضمون الأخلاقي غير المعجب، فإن العمل مشوّق وذو حبكة مثيرة.

تشتمل مجموعة «ميرغورود» أيضاً على قصة «عالم الإقطاعيين النبلاء القديم» التي تعكس في قشرتها الخارجية حيناً إلى نعميات الحياة الريفية الهانئة لطبقة السادة الإقطاعيين، لكنها في الحقيقة تهاجم حقارة (بوشلست) الحياة الميتة الفارغة المتفرغة للنهم وإشباع الذات. تتكرر هذه السخرية ذاتها في قصة «كيف تخاصم إيفان إيفانوفيتش وإيفان نيكفوروفيتش» التي تروي كيف (دمّر رجلان من عليّة القوم نفسيهما حتى الإفلاس من خلال دعوى قضائية طائشة بينهما امتدت زمناً طويلاً. اعتمد غوغول في هذه القصة جزئياً على عمل فاسيلي نيريجني «الإيفانان» (Dva Ivana) والذي هو بمثابة انتقاد ذي طابع وعظي لميل الأوكرانيين إلى رفع دعاوى قضائية ضد بعضهم بعض مدمرة لهم.

شهد عام ١٨٣٥ أيضاً ظهور مجموعة «أرابيسك» (Arabeski) التي اشتملت على بعض المقالات إلى جانب قصص شكلت جزءاً من أعمال غوغول المدعوة مجموعة سان بطرسبورغ مثل «شارع نيفسكي» (Nevsky Prospekt)، «يوميات مجنون» (Zapiski Sumashedshego) و«صورة شخصية» (Portret). ويجب أن نضيف إلى مجموعة الأعمال هذه قصتي «الأنف» (Nos) و«المعطف» المنشورتين في «المعاصر» في عامي ١٨٣٦ و ١٨٤٢ على التوالي. تطرح كل هذه الأعمال إشكالات بوجه القارئ، الذي يمكن أن يجد نفسه حائراً فيما إذا كان عليه أن يؤيد الموقف الضمني للراوي، أم يتعاطف سريعاً مع الأبطال.

تعرض قصة «شارع نيفسكي» المصير الأليم للرسام الساذج الطيب بيسكاريوف الذي اعتقد لوهلة أنه عثر على المرأة المثال، ضالته المنشودة، لكن ليكتشف بعد حين أنها مجرد عاهرة مبتذلة. يلجأ، وهو في هذه الحالة من الدمار العاطفي، إلى الأفيون ثم إلى الانتحار في نهاية المطاف. يجد هذا النمط المحزن من «قصة فنان» الذي يعكس الغيرية الإنسانية التي اتسمت بها معالجة هوفمان لمثل هذه الحالات نقيضاً له في القصة ذاتها عبر وصف مغامرات

الضابط بيروغوف الذي أفضت محاولته لإغواء زوجة زميله السمكري المخمور (اسمه هوفمان، فيما اسم صديقه شيلر) إلى أن نال نصيبه من الضرب، متوعداً بالانتقام، ثم لينسى كل ذلك ويلتحق بحفلة ساهرة رخيصة راقصاً المازوركا. يتناقض قبول الضابط السهل للإهانة القاتلة التي لحقت به على أيدي العمّال السكارى مع معاناة بيسكاريوف المثالية ثم انتحاره.

تتضمن حبكة «الأنف» تأثر الضابط كوفاليوف بعد انفصال أنفه عنه، فهو شخص متسلق يتطلع للحصول على مركز اجتماعي مرموق، ويحتاج لأجل ذلك إلى هذا العضو للعثور على زوجة ذات بائنة كبيرة. نجد في هذه القصة صدى موضوع «البديل» (Doppelgänger) عند هوفمان والأنف في «تريسترام شاندي»، وهذه مؤشرات على إطلاع غوغول على مواضيع الأدب الغربي واستعداده لاستخدامها لأغراضه.

سببت قصة «صورة شخصية» حرجاً لغوغول أسهم فيه المعلقون على القصة، مما دعا المؤلف لإجراء تعديل على النسخة الأولى الصادرة عام ١٨٣٥ وإعادة الطباعة في عام ١٨٤٢. تحكي القصة عن الرسام شارتكوف الذي آل مصيره إلى الدمار. فقد بدأ رساماً فقيراً لكن واعداً، وجاء انهياره سريعاً بعد شرائه صورة شخصية بغيضة لدائن أموال آسيوي عثر فيها بعد اقتنائها على مبلغ مالي كبير مخبأ في إطارها. بعد الحصول على المال أحس بالاكتفاء والقدرة على ارتداء أحسن الملابس، ومن ثم أصبح فناناً «ناجحاً» معروفاً في المجتمع، لكنه غدا غير قادر على خلق أي شيء ذي قيمة. وفي حالة من اليأس والغيرة اشترى أعمالاً لفنانين أصيلين ومزّقها قطعاً، ثم مات معدماً ومجنوناً. وفي القسم الثاني من القصة يعلم القارئ بالأصل الشرير للصورة وكيف تغلب الفنان على تأثيراتها المهلكة بلجوئه إلى دير. من المفترض أن يفهم القارئ أن الموهبة أو العبقرية يمكن أن تؤول إلى خراب ودمار، إذا سعى الفنان إلى نجاح سهل، على الرغم من أن شارتكوف يبدو في الحقيقة ضحية بعض القوى الخارقة ذات الصلة بموضوع الصورة. تعد النسخة المعدّلة أطول إلى حد معتبر وتركز كثيراً على الجانب أو المضمون الوعظي والأخلاقي للقصة.

في عام ١٨٣٦ ظهرت مسرحية غوغول «المفتش العام» (Revizor) المصنفة كأهجوة للمسؤولين الرسميين الفاسدين. بطل المسرحية موظف شاب بليد الذهن اسمه خليستاكوف استقبله وجهاء ومسؤولو إحدى المدن خطأ على أنه مفتش حكومي يتجّول باسم مستعار، وقدموا له الرشاوى آملين التغاضي من جانبه عن تجاوزاتهم وارتكاباتهم. في البداية كان هذا الموظف الصغير اللامبالي غافلاً وغير ذي علم بشيء من أمر ذنوبهم، وحَسِب تملقهم وتزلفهم له نتيجة طبيعية لجاذبيته وللغلو والكذب في وصف موقعه الوظيفي في سان بطرسبورغ. أخيراً يقترح خادم خليستاكوف الاستئذان بالانصراف مادام هو وسيده قادرين حتى الآن على ذلك قبل افتضاح أمرهما. لاحقاً يدرك الموظفون بكدر أنهم قد خدعوا أنفسهم وتنتهي المسرحية على وقع أخبار مذهلة بأن المفتش العام الحقيقي قد وصل إلى المدينة.

بدأ غوغول في «المفتش العام» وقد خرق عامداً القواعد المألوفة للكوميديا الكلاسيكية. فقد وصل «بطله» في المشهد الثاني وغادر في المشهد الرابع، وطلب في وقت واحد للزواج يد زوجة عمدة المدينة ويد ابنته، كما أن المسرحية تفتقر إلى أبطال إيجابيين. أبدى القيصر نفسه إعجابه مراراً بالمسرحية التي رأى فيها نقداً لاذعاً للفساد، في حين فسّرها بعضهم كاتهام للنظام الحكومي. لكن قيمتها الحقيقية كامنة في شخصياتها الغريبة المضحكة، في الكذب الخلاّق لخليستاكوف، في الاستنتاجات وطريقة التفكير التي جرّت الويل على أهل المدينة، وفي كل هذا الهراء الأحمق الذي حكم سلوكهم وتصرفهم.

وعلى الرغم من استحسان القيصر للمسرحية، فإن السياسيين المحافظين هاجموها، لدرجة أن مؤلفها فائق الحساسية هرب خوفاً إلى خارج البلاد. وفي الاثنتي عشرة سنة التالية عاش أساساً في روما، وهناك ألف روايته الرائعة «الأرواح الميتة» التي تعد أهم عمل أدبي خلال أربعينيات القرن التاسع عشر.

وسّع بوشكين، عندما كان مازال في منفاه في ميخائيلوفسكوي، مجال أفقه الإبداعي ليشمل الدراما، وكانت تلك نقلة نوعية شجعه عليها اهتمامه المتنامي

بشكسبير. كانت «بوريس غودونوف»، التي سماها بوشكين «تراجيديا رومانتيكية»، ثمرة جهد تواصل خلال شطر مثمر من عام ١٨٢٥. فكان بوشكين قد اطلع على وصف كرامزين لعهد مغتصب العرش بوريس وتأثر بحرية التأليف التي انتهجها شكسبير؛ فجمع في عمل واحد بين الشعر المرسل والنثر، بين اللغة الخطابية البليغة والعامية الدارجة، وبين السرد الكوميدي وذلك الباعث على الكآبة ليحكي الكارثة الحتمية التي واجهها بوريس وأسرته. في معالجة بوشكين للصراع الدائر بين القيصر بوريس والدعيّ الطامع في العرش دميتري الزائف تبين أن الأول غير قادر على تدبير أمره والتحكم بمصيره، في حين نجح الآخر بذلك دون جهد يذكر تقريباً. ويتناقض الانهيار النفسي لبوريس بحدة مع الثقة السانجة بالنفس للدعيّ ويوفر العمل للقارئ - نادراً ما مُثّلت المسرحية على الخشبة - عمقاً غير موجود في وصف كرامزين. وفي عام ١٨٢٦ عندما حثّ بوشكين أصدقاءه المهتمين بالأدب لقراءة عمله الدرامي هذا باتوا في دهش من ابتكاراته الجلية وامتدحوها عالياً، لكن بعد نشره في عام ١٨٣٠ أعطى النقاد والجمهور رأياً آخر مغايراً: انتقدوا خرق هذا العمل المسرحي للوحدات الكلاسيكية وفضّلوا المعالجة الأكثر تقليدية للمادة التاريخية على طريقة والترسكوت في الرواية المعاصرة.

بقي بوشكين في ميخائيلوفسكوي متسقطاً أنباء الانتفاضة الديسمبرية خلال شهر أيلول/ سبتمبر عندما استُدعي إلى موسكو من قبل القيصر نيكولاي. أقنع القيصر بوشكين على ما يبدو بنيته الطيبة واقترح عليه أن يكون مستشاراً شخصياً له لشؤون الرقابة على المطبوعات. لكن بقي الشاعر في حقيقة الأمر موضع شك السلطة وقيد مراقبة البوليس. إلى هنا انتهت إقامته الجبرية، غدا حراً يستطيع التمتع باحتضان الجمهور له وقادراً على استئناف غرامياته كفارس أعزب حرم منها في منفاه. لم تمنعه حياته غير النظامية (الخمر، النساء والقمار) من الكتابة، لكنه تحول الآن إلى النثر. كان عمله «عبد بطرس الأكبر» (Arap Petra Velikogo) الذي بدأه في عام ١٨٢٨ عملاً فنياً وصف فيه فتوة جده أبراهام هانيبال، الحبشي الذي أصبح ذا حظوة لدى القيصر بطرس الأكبر. تألف العمل من سبعة فصول لم يكتمل

آخرها، ولم يُنشر مطبوعاً بكامله إلا في عام ١٨٣٧ في «المعاصر». وفي عام ١٨٢٩ حاول، في سياق مجهودات أخرى في مجال الكتابة النثرية، تقديم رواية رسالية «رواية في رسائل» (Roman V Pismakh) ، لكنها أيضاً لم تكتمل، وإن كانت مصدراً ثراً لأفكار المؤلف حول واجبات الطبقة العليا في المجتمع، ولاسيما تجاه العبيد – الأقنان. كشف هذا العمل أيضاً عن اهتمام المؤلف القوي بنفسيات الأبطال، ولو أنه أكمله ونشره لجاء دونما شك إسهاماً كبيراً في مجال الجنس الحديث الولادة، جنس القصة الاجتماعية.

برز اهتمام بوشكين المتطور بالتاريخ، وبخاصة ببطرس الأكبر، في القصيدة الطويلة «بولتافا» المنجزة بشكل كامل في عام ١٨٢٨. خلقت أصالة هذه القصيدة صعوبات أمام النقاد. فقد اشتملت على ملامح وخصائص القصيدة البايرونية، لكن دونما وجود لذات المؤلف ولا لبطل مركزي، كما افتقدت التدخل التقليدي لقوى علوية في شؤون ومصائر الناس. تألفت القصيدة من ثلاثة أقسام، يشكل جزؤها الأول دراما عائلية، إذ تُعرب ماريا ابنة الرجل النبيل (كوتشوبي) صراحة عن حبها للرجل العجوز (مازيبا) قائد الأوكرانيين، الذي هو أيضاً عرّابها الذي لا يسمح القانون الكنسي بزواجه منها. لكن ماريا تهرب إليه ضد مشيئة والدها الذي يكشف في سورة غضبه من ذلك للقيصر بطرس خطة مازيبا لخيانة روسيا. في الجزء الثاني يسجن مازيبا كوتشوبي، يعذبه ويخفي عن ماريا نيته في إعدام والدها. تعلم بالخطة وتسعى للتوسط في الشأن لكن بعد فوات الأوان. تهرب ماريا إثر ذلك دون أن يتمكن مازيبا الذي فقد صوابه من العثور عليها. في الجزء الثالث والأخير يجري توسيع التضمينات التاريخية، ولاسيما في وصف معركة بولتافا (١٧٠٩) التي يهزم فيها بطرس الأكبر الملك السويدي تشارلز الثاني عشر وحليفه المرتد مازيبا. يهرب تشارلز ومازيبا من أرض المعركة، وفي قرية نائية يلتقي هذا الأخير بماريا التي كانت قد جُنّت بسبب كل ما حصل.

التفاصيل التاريخية الواردة في «بولتافا» صحيحة بوجه عام، باستثناء المواجهة الأخيرة بين ماريا المجنونة وزوجها الخائن. فهذه الخاتمة تجوّز شعري من قبل المؤلف دونما شك. وثمة أمر آخر غريب يتصل بشخصية بطرس الأكبر. فعلى الرغم من أنه هو البطل في العمل، فإن الشاعر يركز قبل حصول

المعركة على كوتشوبي وماريا، وبوجه خاص على مازيبا الذي يبدو طاغية خؤوناً في صورة كالحة، ومستعداً للتضحية بزوجته ووطنه الحبيب في سياق الثأر من بطرس رداً على إهانة صغيرة وجهها إليه قبل سنوات.

يعتبر وصف البيئة الطبيعية والحوارات المثيرة بين ماريا ومازيبا، والوصف الجذاب لمعركة بولتافا، علامات فارقة رفيعة المستوى في هذا العمل، لكن غياب شخصية مركزية موحدة وانتقال المشاهد من المحلي إلى العالمي، إضافة إلى اختلاف أسلوب الأداء، يضفي على العمل طابعاً مشهدياً غير مترابط عضوياً وينم عن محاولة تجريبية في جوهرها.

في صيف عام ١٨٢٩، وبعيد رفض عرضه الزواج من ناتاليا غونتشاروفا، انطلق بوشكين في رحلة إلى بلاد فارس ليطلع عن كثب على النزاع الروسي التركي. عَبَرَ القوقاز وشهد معركة أرضروم. وجاء عمله «رحلة إلى أرضروم» (Puteshestvie v Arzrum) الذي وصف فيه مغامرته هذه نموذجاً رفيعاً من أدب الرحلات والأسفار الذي كان أحد الأجناس النثرية المشهورة منذ أيام كرامزين.

بحلول خريف عام ١٨٣٠ وجد بوشكين – وكان قد أصبح مرتبطاً بشكل رسمي بخطيبته ناتاليا غونتشاروفا – نفسه معزولاً لسبب صحي في ضيعة أهله في بولدينو بسبب وباء الكوليرا. هنا، في هذه الآونة، كتب «قصص بيلكين» (Povesti Belkina) الخمس القصيرة التي زعم أنه دوّنها رجل من إحدى المقاطعات الريفية إثر سماعها من رواة مختلفين. القصص معالجات في قالب ساخر لحالات ومواقف رومانتيكية، ولم تكن مقنعة أبداً الجهود المبذولة لاكتشاف نوع من مبدأ ناظم جامع لهذه القصص.

أثارت فصول بوشكين ذي النزعة الإنسانية الصورة البسيكولوجية للشخص الدعيّ – الشخص الذي يفتقد الخصال القيادية ويجهد لأن يكون ذا سطوة من خلال لعب دور ما في هذا السياق. تعد «الطلقة» (vystrel) القصة البسيكولوجية الأكثر تعبيراً هنا، إذ تصف شخصاً استحوذته نزعة السيطرة من النمط البايروني اسمه سيلفيو يريد أن يثبت تفوقه في فوجه عندما تعرض للتهديد والتحدي من قبل كونت حقيقي، قائد فعلي كان بشكل طبيعي مثار إعجاب زملائه

الضباط. يتحدى سيلفيو هذا الكونت المعروف ويدعوه للمبارزة معتمداً على مهارته في هذه الرياضة وفي التغلب على الخصم. أطلق الكونت رصاصة مسدسه ولبث منتظراً رصاصة سيلفيو بلا مبالاة وعدم لكتراث جعلت سيلفيو محبطاً ودفعته لتأجيل طلقته إلى وقت يشعر فيه الكونت (خصمه) بالخوف من الموت. بعد مضي خمس سنوات قصد سيلفيو ضيعة خصمه بعد أن سمع بنبأ زواجه وطالب بحقه في إطلاق طلقة من مسدسه على خصمه. وعندما يبدي الكونت الاضطراب والقلق يشعر سيلفيو بالرضا، فيصفح عن خصمه ويبقي على حياته واثقاً أن هذا الأخير سيعاني من كرب مبرّح جراء هزيمته. إن الكرب النفسي الذي سعى سيلفيو ليسمم به حياة الكونت مبني على فرضية ذاتية تصوّر فيها سيلفيو نفسه في موقع خصمه متوقعاً وضعاً شديد الحرج له، لكن هذا الخصم تصرف على نحو آخر مغاير. بذلك ثبت، ولسخرية القدر، أن الانتقام الشيطاني الذي خطط له سيلفيو على مدى سنوات كان بلا معنى. تذكّر قصة بوشكين هذه، التي تجمع بمهارة بين عدة رواة، لإثارة مزيد من الغموض والتشويق، بقصة ألكسندر بيستوجف – مارلينسكي «أمسية في بيفواك» المنشورة عام ١٨٢٣ التي عالجت أيضاً موضوع الطلقة المؤجلة، لكن هذه الأخيرة جاءت في صورة قصة إثارة سنتمنتالية خالية من عنصر التشويق القصصي الفني.

تعتبر قصة «ناظر المحطة» (stantsionny smotritel) في جانب منها محاكاة لقصة كرامزين السنتمنتالية «ليزا الفقيرة» (١٧٩٢) حول فتاة كالزهرة جميلة الروح خدعها إيريست الضابط الشاب الضعيف أخلاقياً. في قصة بوشكين يقوم الراوي، وهو متجول ساذج، بثلاث زيارات لإحدى محطات النقل في إحدى المقاطعات. نتعرف في الزيارة الأولى على ناظر محطة نشيط يقظ، ابنته دنيا الغنوج محط فخره ومصدر سروره في الحياة. يصور تقرير الزيارة الثانية ناظر المحطة هذا الآن رجلاً كحولياً ولا أخلاقياً بعد أن هربت ابنته دنيا مع أحد الضباط وصارت تعيش معه في سان بطرسبورغ. وفي وصفه للزيارة الثالثة ينقل لنا الراوي النبأ الحزين حول موت ناظر المحطة، لكنه يخبرنا أيضاً أن سيدة جميلة زارت قبره مؤخراً، فيتضح أن دنيا بخير وتعيش في سان بطرسبورغ.

أشار الناقد ميخائيل جيرشينزن إلى نقطة أثارت انتباهه، وهي أن ثمة إلى جانب السرد المقتضب استطراداً مطولاً يصوّر قصة الولد الضال العاق في إشارة إلى الأسطورة الدينية، ويستنتج من ذلك أن «ناظر المحطة» ليست، كما اعتقد كثيرون، قصة حول أب عاطفي حساس أغوى ابنته ضابط أحمق، لكنها تصوير ساخر لرجل ضلّلته الحكاية الرمزية الدينية، فأسرف في الشراب حتى الهلاك دون داعٍ لذلك اعتقاداً منه أن ابنته ستنتهي إلى ضياع ومصير سيئ حتماً. يذكرنا نواح ناظر المحطة المفجوع بـــ «ليزا الفقيرة» وثمة مشهد في قصة بوشكين يوازي آخر في قصة كرامزين، حيث يسعى إيريست ليفتدي حبيبته المخدوعة.

القصص الأخرى أقل تعقيداً وأكثر سخرية على ما يبدو في معالجتها للكليشهات الرومانتيكية. وحكاية «المتعهد»Grobovshik هي قصة مزعومة حول زيارة خارقة للطبيعة يقوم بها زُبُن أحد المتعهدين، الذي يدعو زبنه إلى حفلة تدشين بيت جديد. ويتبيّن أن الزيارة إنما هي كابوس سبّبه الافراط في الطعام والشراب. وقصتا «البنت الفلاحة» (Baryshnya-krestyanka) و«العاصفة» (Metel) نوع من تطوير موضوع «انتحال هوية». في الأولى تتنكر آنسة بزي فتاة فلاحة لتوقع شاباً نبيلاً متخماً سئم الملذات في شركها. وفي «العاصفة» حكاية حبيبين منحوسين يقرران الزواج دون موافقة الأهل ويتواعدان على اللقاء في كنيسة نائية. لكن الشاب يضطر للتأخر بسبب هبوب عاصفة وتعقد العروس زواجها خطأً لفرط انتشائها على عسكري عابر يوافق بلا مبالاة على قبول دور العريس. وبعد سنوات يلتقي الحبيبان مصادفة ويقع بعضهما في حب بعض، ثم يكتشفان أنهما متزوجان قبلاً.

عاد بوشكين إلى الشكل الدرامي في ذلك الخريف من عام ١٨٣٠ في بولدينو عندما ألّف ما سمي «تراجيديات صغيرة» تعتبر دراسات بليغة بارعة للشخصيات الاستحوانية، وذلك في قالب شعري غير مقفى من وزن العمبق خماسي التفاعيل. ترجع ثلاث منها أساساً إلى إقامة الشاعر في ميخائيلوفيسكوي، كما أشار إلى ذلك في ملاحظات له بهذا الشأن، لكن قد تكون جودتها عائدة إلى اختمار فكري مديد. تدور تراجيديا «الفارس البخيل» (skupoy rytsar) حول

نزاع بين ألبرت المفلس وبين أبيه البارون الفظيع البخل. الابن بحاجة ماسة إلى المال، لكن الأب مصمم دون أدنى تردد على المحافظة على ثروة حصل عليها بعد جهد ومشقة. قدّم الكاتب وصفاً لحالة البخل أو الشح كمرض بشكل مثير للإعجاب في المشهد الثاني من عمله عندما نرى الأب يتحادث بحميمية مع خزانة ماله ويستعيد الظروف التي واكبت لكتساب كل قرش جمعه. تنتهي المسرحية بشكل ميلودرامي، إذ يخضع ألبرت لتحدي أبيه – لكن البارون يُصاب بنوبة مرض قاتل، ويموت وهو يطالب بمفاتيح صندوق ذهبه.

بنى بوشكين تراجيديا «موزارت وساليري» (Motsart i Saleri) على إشاعة حول دس ساليري السم للمؤلف الموسيقي العظيم. تبرز هنا أيضاً فكرة أو موضوع الشخص الموهوب، أو العبقري أساساً وبالفطرة الذي يحقق النجاح بسهولة في مقابل الشخص الآخر الذي يتوجب عليه أن يستنفر كل عصبٍ لديه ليصيب حتى نجاحاً متواضعاً. يصل موزارت إلى درجات رفيعة وساميةٍ في تآليفه الموسيقية، في حين لا يستطيع ساليري حتى الاقتراب منها، على الرغم من كل رغبته وتوقه وجهوده. أمام هذا الواقع يعمد ساليري، مدفوعاً بإحساس المهانة والغيرة من تفوق موزارت ولا مبالاته بموهبته، إلى تسميمه. لكن هذا الانتقام يصبح غير ذي معنى على خلفية قول موزارت المأثور إنّ العبقرية والخسة متعارضتان أبداً.

تعتبر تراجيديا «الضيف الحجري» (Kamenny gost) ضرباً من تنويع على موضوع دون جوان. هنا يعود الشهواني من منفاه إلى مدريد قاصداً لورا إحدى المفضّلات لديه، لكن يكتشف أنها على علاقة مع دون كارلوس شقيق الآمر العسكري الذي ذبحه سابقاً. يقتل دون جوان دون كارلوس ويعتزم التودد إلى دونا آنا أرملة الآمر العسكري وإغواءَها. يعمد من أجل الوصول إلى غايته إلى التنكر بزي راهب وانتظارها عند قبر زوجها الذي يعلوه ويزيّنه تمثال من الغرانيت. وعندما قابلها عرّفها بنفسه على أنه الراهب دون دييغو، فدعته إلى منزلها تقديراً له. لاحظ خادم دون جوان ليبوريلو بخوف التمثال وقد بدا غاضباً، لكن سيده بدا غير قلق وأمر خادمه بدعوة الآمر العسكري لحراسة الباب فيما هو مع الأرملة. أومأ التمثال بالموافقة. أثناء لقائه بالدونا آنا منفردين

كشف دون جوان هويته الحقيقية وتغلّب على ممانعتها وإحساسها بالإثم. في تلك اللحظة تُسمع ضجة ويبرز التمثال ممسكاً بيد دون جوان ويغوصان معاً في باطن الأرض. لكن على الرغم من هذا العنصر الخيالي والخرافي الأصل للعمل ثمة عنصر قوي من الواقعية في الحوارات وفي رسم الصورة البسيكولوجية لدون جوان كشخص شديد الأنانية ينظر إلى الحياة كمجرد لعبة وإلى الآخرين كلعب. إن سلوك دون جوان الطائش الوقح واستعداده لتحدي القدر واللعب بمصائر الناس يجعله نذلاً حقيقياً، وسنقابل مثيلاً له، أو واحداً من سلالته في رواية ليرمنتوف «بطل من هذا الزمان».

تعد «احتفال أثناء الطاعون» (pir vo vremya chummy) ترجمة لجزء من عمل جون ويلسون «مدينة الطاعون»، مشهداً لجمع من الناس يحتفلون في الشوارع لأنهم نجوا حتى الآن من الوباء. عمل بوشكين مطابق للأصل باستثناء تحوير في أغنيتين: الأولى مثيرة يتحدث فيها الكاتب عن (جيني) المصابة بالطاعون والتي تنصح حبيبها إدموند بالبقاء بعيداً عنها كي ينجو من الموت ويصون حياته. الأغنية الثانية «نشيد على شرف الطاعون» نوع من تحدي الطاعون من قبل مبتلى به يُبدي شجاعة في وجه الوباء الذي يوزع الموت.

تعتبر «بنت البستوني» (Pikovaya dama) أيضاً إحدى ثمرات خريف بولدينو المثمر. كتب هذا العمل الشعري الكبير في عام ١٨٣٣ ونشر في مجلة «مكتبة للقراءة» في العام التالي. لحق بهذا العمل، شأن قصة «ناظر المحطة»، سوء فهم وتفسير، فهذه ليست واحدة من قصص الخوارق التي يقع فيها البطل ضحية شبح، بل محاكاة ساخرة لقصص الخوارق والقصة الاجتماعية. وهنا يعالج بوشكين أيضاً موضوع الدعيّ - الفرد الذي يندفع بطيش ساعياً للعب دور أكبر مما تتيحه له قدراته وإمكاناته الذاتية.

هرمان ضابط مهندس حصيف يسعى لاكتشاف سرّورقات اللعب الثلاث الرابحات، التي - كما قيل له - أنقذت سيدة كونتيسة من الخسارة والإفلاس على طاولة القمار قبل سنوات. استحوذت على هذا الضابط فكرة إمكانية اكتساب ثروة عاجلة. وفي هذا السياق تدبر أمر الدخول إلى قصر الكونتيسة المسنّة بذريعة أنه مفتون بحب حارستها المظلومة إليزافيتا. وعندما يواجه هذه السيدة تنكر وجود

أي سر لديها، ثم تموت رعباً. ينتظر هرمان جنازة السيدة العجوز لطلب السماح منها، لكن يغمى عليه عندما تغمز له بطرف عينها من الكفن. في تلك الليلة، وبعد أن أسرف في الشراب أكثر من المعتاد، زاره طيفها الذي أفصح له عن الورقات الرابحات - ثلاثة، سبعة، آس ومقابل وعد منه بالزواج من إليزافيتا. فيما بعد وضع هرمان ما معه من مال على ورقة ثلاثة فربح، ثم وضع مجموع ما لديه على ورقة سبعة فربح أيضاً. وفي الجولة الأخيرة اختار بنت البستوني بدلاً من الآس فخسر كل شيء وجُنّ. عندما تبين خطأه بدت له بنت البستوني بملامح الكونتيسة العجوز. تصف الخاتمة المفعمة بالسخرية، ومن ضمنها إليزافيتا التي حصلت على بحبوحة من خلال زواجها من ابن وكيل الكونتيسة (كان هذا الوكيل يختلسها) وصارت عندها حارسة خاصة بها، وهرمان الذي أُدخل المستشفى للعلاج وهو يدمدم بأرقام ورق اللعب الرابحة والخاسرة.

حمل هذا العمل عدة مستويات من الاهتمام، بما في ذلك إشارات مزعومة إلى رمزية ماسونية ولعبة أرقام، لكن الأساس هنا متمثل في رؤيا هرمان ذي الشخصية الاستحواذية، الرجل المعدم والحذر الذي استحوذت عليه فكرة اكتساب ثروة سهلة عاجلة على أساس أنه - كما صرح بذلك للعجوز أثناء لقائهما المصيري - يستحق أن يكون صاحب حظ تملك هي مفتاحه. لكنه - أي هرمان - شخص ضعيف أصلاً لا يملك الكفاءة والمؤهلات النفسية والعصبية اللازمة، لذا يفشل ويسقط في اللحظة الحرجة ليصبح ضحية ذاته. كانت هذه القصة بذرة رشيمية التقطها دوستويفسكي ونمّاها في روايته «الجريمة والعقاب» حيث يواجه بطله راسكولينكوف، الذي يرى نفسه سوبرماناً، الهزيمة بسبب أوهامه وعدم كفاءته. يجب أن يرفض المرء سوء التفسير العام الذي يرجع سبب خراب هرمان إلى تدخل قوى خارقة منتقمة للكونتيسة العجوز منه، لأنه إن كان ذلك صحيحاً فإن كل المعنى البسيكولوجي للقصة يبطل في النهاية، كما يجرّد ذلك بوشكين من الزعم الصحيح بأنه أدخل موضوعاً هاماً في القصص الروسي.

تكثّف اهتمام بوشكين بالتاريخ في عام ١٨٣٢ عندما حصل على إذن له بالدخول إلى الأرشيف التاريخي والعمل فيه. تقصّى الكاتب هناك ظروف الانتفاضة التي قادها القوزاقي الأمي إيميليان بوغاتشوف الطامح لأن يصبح

بطرس الثالث، والتي هددت حكم كاترين العظيمة خلال فترة ١٧٧٣ – ١٧٧٤. وزار بوشكين لهذه الغاية في أواخر صيف عام ١٨٣٣ مواقع هامة كانت مسرحاً للصراع، وعاد في الخريف مرة ثانية إلى بولدينو حيث أنهى كتابة عمله «تاريخ انتفاضة بوغاتشوف» (Istoriya pugachevskogo bunta). وفي تلك الأثناء أيضاً كان عاكفاً على كتابة رواية تاريخية حول الحدث ذاته بعنوان «ابنة الضابط» (Kapitanskaya dochka) صدرت في عام ١٨٣٦. وكان هذا العمل ربما أفضل رواية تاريخية روسية مكتوبة على طريقة وأسلوب والتر سكوت، على الرغم من اختلافها عن أعمال هذا الأخير من ناحية افتقارها إلى نسيج سوسيولوجي وأنتروبولوجي. فرواية بوشكين تركز على الشخصية، وبالدرجة الأولى على بوغاتشوف ذي المؤهلات القيادية الفائقة التي ضمنت نجاح تمرده. وكما في «ناظر المحطة» و«الطلقة» استعان بوشكين براوٍ ساذج، بضابط شاب اسمه غرينيوف خطف المتمردون الثوار خطيبته ماريا بعد أن قتلوا والديها الكابتن ميرونوف وزوجته. مكّن استخدام راوٍ ساذج هنا بوشكين من إظهار بعض الخصال والسمات الكاريزمية لبوغاتشوف دونما وقوع في شباك الرقابة. رسم الكاتب صورة غرينيوف وماريا بشكل عادي دون رتوش وألوان، غير أن صورة بوغاتشوف جاءت مثيرة وملغّزة، في حين بدت صورتا والدي ماريا أكثر جاذبية. فالكابتن ميرونوف بسيط وبطل وزوجته ذات شخصية قوية نزاعة إلى الاستبداد وكلاهما أقسما على الإخلاص للزعيم المتمرد ودفعا حياتهما ثمناً لثباتهما، أما سافيليتش خادم غرينيوف فشخص عنيد، لكنه مخلص. ولقد غدا ميرونوف الصورة الحقيقية لبطل تولستوي، الجندي المجهول المتميز بنكران الذات الكابتن توشين بطل معركة بوروديو في ملحمة «الحرب والسلام».

كان التاريخ مرة أخرى الأساس في القصة الشعرية «الفارس البرونزي» (Medny vsadnik) التي اعتبرها كثيرون أجمل عمل شعري لبوشكين، وكانت أيضاً ثمرة أخرى لاعتكافه حيناً في بولدينو في عام ١٨٣٣. بيئة العمل معاصرة، وهي سان بطرسبورغ وكارثة طوفان عام ١٨٢٤، لكن الموضوع تاريخي، إذ يُبرز العمل طرفي الصراع – المواطن المسكين يفغيني الذي غرقت خطيبته وقضت في الطوفان من جهة، والقيصر بطرس

الأكبر مؤسس الدولة الذي شاد مدينة على أطراف نهر النيفا دون اهتمام بآلاف الضحايا الذين قضوا بموجب مشروعه. يحدد يفغيني المخبول جراء مصيبته عدوه – تمثال بطرس المعتلي صهوة فرسه في قلب الساحة، ويرى فيه سبب بلواه، ثم يهرب خائفاً من ملاحقة السلطات التي لا ترحم ويموت. يتضمن العمل ميزة فريدة: يمجّد رؤية وإرادة بطرس ويتعاطف مع ضحاياه في آنٍ معاً. طرفا النزاع في الواقع على حق. وربما يكون بوشكين في هذا الموقف قد عكس خيبة أمله في القيصر نيكولاي الأول الذي، لأسباب شخصية وسياسية، أراد إبقاء الشاعر في حالة ضيق مادي وحصار شخصي.

كما في «بولتافا»، حيث يشمل السرد القصصي بتدرج الصعيدين الفردي والعالمي، كذلك في «الفارس البرونزي» ينطلق بنا العمل من المسكينين يفغيني وخطيبته باراشا وصولاً حتى بطرس الأكبر مؤسس مدينة أرادها جبهة في وجه السويد «الجار المتجبّر» ونافذة على أوروبا. كان تمجيد سان بطرسبورغ الذي استهل به الشاعر عمله هذا نوعاً من ردٍ على الشاعر البولندي آدم ميتسكيفيتش الذي انتقد بخشونة فكرة إنشاء المدينة (وروسيا وبطرس أيضاً) في القسم الثالث من قصيدته «الأجداد». والجدال بين الشاعرين اللذين عرف وقدّر بعضهما الآخر لم يكن بسبب اختلاف أذواقهما حول المناخ والمناظر الطبيعية، بل على خلفية وجهتي نظر متناقضتين حول مصير بولندا التي ظلّت زمناً طويلاً مستاءة ومتململة من حكم روسيا لها. يمثل هذا الرد على قصيدة ميتسكيفيتش عنصراً «شخصياً» في «الفارس البرونزي» غير موجود في «بولتافا».

على الرغم من دفاع بوشكين عن سان بطرسبورغ وتبرير كلفتها الإنسانية، فإن رائعته هذه «الفارس البرونزي» كانت نوعاً من استشعار تقويم جديد للمدينة التي كانت قبل هذا الحين هدفاً للتمجيد والتعظيم الشاعري من قبيل وصفها بـــ «فينسيا الشمال» و«أعجوبة الكون الثامنة». فهي في عيني يفغيني مدينة شؤم ونحس ومأوى قوى شريرة. استحوذ هذا التأويل على مخيلة المؤلفين الروس، وطوّر هذه الصورة الجديدة لسان بطرسبورغ في الحال كتاب آخرون، كان من أبرزهم غوغول الذي أشار في قصته «شارع نيفسكي» إلى أن الشيطان يضيء مصابيح شوارع المدينة في الليل ليخدع الموتى.

كانت ضيعة بولدينو ملائمة بوجه خاص لإنتاج القصص الشعبية الخرافية، فألّف بوشكين العديد منها إبان إقامته المؤقتة في ربوعها في خريف عامي ١٨٣٠-١٨٣٣. وشاع اعتقاد عام بأن هذه الأعمال قد ولدت بمساعدة ممرضته إيرينا راديونوفنا التي اعتادت تسليته بمثل هذه الحكايات الشعبية في منفاه في ميخائيلوفسكوي، وإن كان بعضها يحمل ملامح وسمات القصص الشعبي الأوروبي الغربي. لكن ذلك لا ينتقص من هويتها الروسية الواضحة ومن بساطتها الأخاذة. أولى هذه القصص، وهي بعنوان «حكاية عن الخوري وعامله بالد» (١٨٣٠)، حظرت الرقابة نشرها إبان حياة الشاعر، لكن نُشرت فيما بعد في عام ١٨٤٠ مع بعض التعديل. فكرة القصة مأخوذة من الفولكلور الشعبي التقليدي، وتحكي كيف أن شخصاً بسيطاً تغلّب على الشاطر الفاسد الغشاش، وقد جاءت بلغة ووزن شعري مناسبين إلى حد الإدهاش لأجواء الحدث وللأبطال المتميزين بالبدائية والخشونة. وفي «حكاية عن صياد وسمكة» (١٨٣٣) يستخدم بوشكين موضوع الزوجة الطماعة التي لا ترضى بالهبات التي تمنحها السمكة السحرية لزوجها، ومن ثم يوصلها جشعها إلى خسارة كل شيء. «حكاية الأميرة الميتة والعمالقة السبعة» (١٨٣٣) ذات موضوع تقليدي أيضاً، عن زوجة الأب التي تستنطق المرآة من أجل الإطراء على جمالها. وثمة شبه اتفاق عام على أن القصتين التاليتين «حكاية عن القيصر سلطان» (١٨٣١) و«حكاية عن الديك الذهبي» (١٨٣٤) هما الأفضل في هذا السياق. تروي الأولى في إيقاع شعري مرح من الوزن الترويشي رباعي التفاعيل الخدعة الخطيرة التي دبرتها أختا زوجة القيصر سلطان الحسودتان بالتواطؤ مع مدبّر الزيجات الذي أخبر القيصر بأن زوجته قد ولدت وحشاً مرعباً، وعلى هذا الأساس وُضعت الزوجة ومولودها جفيدون في برميل أُلقي في البحر. تقاذفت الرياح والأمواج المرأة ومولودها إلى أن أُنقذا على شاطئ في جزيرة بعيدة، وبفضل إوزة بيضاء ذات قوى سحرية خارقة يعود الطفل إلى مملكة أبيه في شكل بعوضة ونحلة ليعضّ أو يقرص كل فاعلي الشر. في تلك الأثناء تورث الإوزة السحرية جفيدون سنجاباً يأكل جوزاً ذا قشرة ذهبية ونواة زمردية وحرساً مؤلفاً من ثلاثة وثلاثين عملاقاً وتتحول هي إلى عذراء جميلة يتزوجها الشاب جفيدون.

سمع القيصر سلطان بهذه الأعاجيب من بحارة تجار، فأراد تنفيذ رغبته بزيارة الجزيرة البعيدة، حيث تعرّف على زوجته وابنه، وفي غمرة فرحه سامح الأختين الشريرتين ومدبّر الزيجات المتآمر معهما. «حكاية الديك الذهبي» شبيهة بإحدى الحكايات الخرافية التي أوردها واشنطن إيرفينغ في «الحمراء». وثمة من عثر فيها على مؤشرات تومئ إلى القيصر ألكسندر الأول، ولا سيما عندما تحكي عن القيصر ديدون الحاكم الأحمق والكسول الذي أوكل أمر حماية مملكته للديك الذهبي. لكن من الصعب إثبات هذا الاستنتاج على أساس دليل داخلي، لذا يحسن وببساطة أن يستمتع القارئ بهذه الحكاية الشعرية المنظومة على الوزن الترويشي رباعي التفاعيل وبفطنة وحصافة الشاعر.

على الرغم من أن بعضهم يمكن أن يعتبر شعر بوشكين القصصي، وبخاصة «يوجين أونيجن» و«الفارس البرونزي»، الإنجاز الأهم له، غير أن شعره الغنائي شكل رافداً عظيماً للأدب الروسي. اتخذ شعره الغنائي أشكالاً شتى، بدءاً من المقطوعة أو القصيدة القصيرة المعبّرة عن فكرة بارعة، موقف ساخر أو رأي ناقد بصورة لاذعة وحتى الملحمة الغنائية؛ من المقطوعة الأشبه بالخاطرة العرضية العابرة إلى القصائد المسهبة في وصف الطبيعة المفعمة بالحيوية؛ ومن قصائد المناسبات ذات الطابع الاحتفالي إلى تلك المعبرة عن الصداقة والتضامن. ويجمع النقاد عموماً على أنه يغلب على شعر بوشكين الطابع الكلاسيكي لا الرومانتيكي، الموضوعية والرصانة لا الذاتوية والتحليق الرومانتيكي العاطفي. فإذا ما بنى المرء مقولة أن الفن ضرب من «تفكير في صور مجازية» على طول الخط، فمن الصعب تفسير روعة قصيدة الشاعر البسيطة «أنا أحببتك....» ("ya vas lyubil",1829) التي لا تتضمن سوى صورة مجازية قديمة شبه ميتة - «الحب المحطم». وعندما نقارن شعر بوشكين مع بعض الشعر المعجق الألوان الشديد التنميق لبعض معاصريه الرومانتيكين، فإننا نراه أشبه بالقدح الكريستالي الأنيق المتناسق الشكل والشفّاف وذي الرنين العذب الرخيم. وفي حين أننا قد نحس أن بعض قصائد هذا الشاعر نوع من دفقٍ إلهامي مباشر، فإن من يطّلع على مسوداته يكتشف أن بساطة وشفافية التعبير متأتيتان بعد مراجعة وتعديل وتدقيق.

وإن جانباً مهماً من قصائد بوشكين الغنائية له صلة بشؤون الحب، وهو يعرض مجالاً متوقّعاً من الانفعالات يمتد من الاهتمام الرقيق والحب إلى الغيرة واليأس. ويبدو أن بوشكين قد كان، على الرغم من الطبيعة المشكالية Kaleidoscooic لارتباطاته الجنسية، عميق التأثر بها.

يعبّر بوشكين في شعره الغنائي عن أفكار ومشاعر في صور غير متكلفة أو معقدة ودون تفلسف، على العكس من بعض معاصريه، أمثال باراتينسكي وتوتشيف، اللذين يحمل شعرهما الطابع الميتافيزيقي. بوشكين بطبيعته لم يكن حالماً ولا عرّافاً راجماً بالغيب، بل أقرب إلى البراغماتية. كان يمكن أن يتبنى وجهات نظر كثيرة انطلاقاً من شخصيته العقلانية المتزنة. ففي قصيدة «حديث بين تاجر كتب وشاعر» (Razgovor knignoprodavtsa s poetom, 1824) يسترجع بوشكين بداياته كشاعر، عزلته السعيدة عن الناس، لا مبالاته بالشهرة، لكنه في النهاية سلّم أنه بدون مال لا توجد حرية، وشرع يفاصل ويساوم لقاء نتاجه الأدبي. وعلى الرغم من أن بوشكين يعبّر هنا عن وجهة نظر غير رومانتيكية الطابع إطلاقاً في تعامل الشاعر كحرفي أو تاجر، فإنه في الحقيقة يقدّر عالياً دوره ومكانته كشاعر وأديب. فقصيدته المطولة «أندريه شينير» تمجد بطولة الشاعر المضحي الذي يفدي وطنه بنفسه، وفي قصيدة أخرى بعنوان «النبي» (Prorok, 1826) يحوّل السرافيم (أحد ملائكة الدرجة الأولى، حراس عرش الله) الميت إلى نبي ويحثه كي «يحرق قلوب الناس بالكلمة». وفي حين لم ينغمس بوشكين ويغوص في الفانتازيا الرومانتيكية التي ترى إلى الشاعر كنوع من كائن إلهي يستطيع في لحظات الإلهام أن يلمح الحقيقة المطلقة، لكنه اعتبر الشاعر أسمى وفي درجة أعلى من «الجمهور» أو «العوام». وفي قصيدته «إلى شاعر» (Poety, 1830) ينصح بوشكين الشاعر أن يبقى مترفعاً عن العامة: «أنت قيصر. عش وحدك». لكن إذا كانت كلماته قاسية بخصوص الجمهور الشعبي، أو عامة الناس فإنه كان أقسى بخصوص القيصر ألكسندر الأول الذي كان مسؤولاً عن نفيه ست سنوات. وفي قصيدته الشهيرة (1836) (Exegi monumentum) يزعم بوشكين مفاخراً أنه بشعره قد شاد لنفسه تمثالاً أعلى وأرفع من تمثال القيصر ألكسندر المقام في سان بطرسبورغ في عام ١٨٣٤.

كان بوشكين في قمة رومانتيكيته عندما اختار ترجمة ومحاكاة المزامير والقرآن اللذين استحوذت عليه خصوصيتهما. كما يمكن الإشارة إلى ترجمته «أغاني السلاف الغربيين» لروسبير ميراميه التي أضاف إليها محاكاته للشعر الشعبي السلافي الجنوبي. كانت إحدى أهم أعماله وأكثرها رومانتيكية قصيدته «أرجو الله ألا أُجَن» (Ne day mne Bog soyti s uma, 1833). في بداية القصيدة يعبر الشاعر عن اشتياقه للذهول ونسيان كل شيء نشداناً للراحة والحرية، لكنه يختمها بالقول إن الجنون يعني الاحتجاز داخل سجن حيث يحل صراخ النزلاء وشتائم الحراس وأصوات السلاسل والقيود محل أغنية العندليب وحفيف أشجار البلوط. فبوشكين البراغماتي لا يستطيع أن يرى أي متعة في الجنون.

تعتبر قصائد بوشكين في وصف الطبيعة الأكثر روعة وإثارة نظراً لما تحتويه من تصوير أخاذ. فهي مفعمة بكل تفاصيل المنظر الطبيعي المميز. في هذا السياق تجدر الإشارة، على سبيل المثال، إلى «أطوف زائراً من جديد»... (Vnov ya posetil..., 1835) المكتوبة أثناء عودة أو زيارة جديدة له إلى ميخائيلوفيسكوي. تمتزج هنا ذكريات نفيه إلى هذا الموقع قبل سنين بوصف بيئة وأجواء المكان، وبما في ذلك وصفه لأشجار حقيقية بعينها ذات أثر في نفسه. أيضاً يبدأ قصيدته «هذا اليوم الماطر انتهى...» (Nenastny den potukh..., 1824) يصف الطبيعة الحزينة الموحشة في ميخائيلوفيسكوي قبل أن ينتقل إلى التعبير عن اشتياقه للحبيب المقيم على شاطئ بعيد تحت السماوات الزرق. في «شجرة الأوباس» (Anchar 1329) يرسم الشاعر صورة شجرة منفردة منعزلة تنمو في خلاء، تفرز صمغها السام وتتجنبها الطيور والوحوش. لكن القيصر يضحي بخادمه من أجل أن يجلب له السم ويضعه في السهام كي يقتل جيرانه. القصيدة قوية، موحية ومثيرة، حتى أن تورغنيف أشار إليها في قصته «بقعة هادئة»، حيث معرفة هذه الأشعار تدفع إلى انتحار البطلة.

استأنف ألكسندر بيستوجف – مارلينسكي الكتابة بعد إطلاق سراحه من السجن وبدء خدمته كجندي في القوقاز، وأصبح واحداً من أشهر كتاب ثلاثينيات القرن الماضي وأكثرهم شعبية. عُرف الكاتب في هذه الفترة بقصصه المتصلة

بالبحّارة والسفن والملاحة البحرية، والتي عكست تجاربه مع إخوته ضباط الأسطول البحري ولثلاث قصص من قصصه بيئات بحرية، وكلها مشبعة بمصطلحات ترتبط بالسفن، هي انعكاس لتجارب المؤلف على ظهر السفينة مع إخوانه الضباط البحريين. فقصة «الملازم بيلوزور» هي قصة مغامرة من مغامرات الحب يفوز فيها البطل الذي أوصلته السفينة إلى هولندا في أثناء الحصار الأوروبي، بابنة حاميه الهولندي وينجو من فخاخ عدوه الفرنسي. و«الفرقاطة ناديجدا» (Fregat Nadezhda, 1832) قصة اجتماعية حول علاقة حب غير شرعية تنتهي بمأساة بين القبطان برافين وفيرا المرأة المرتبطة بزواج غير سعيد من رجل صاحب سلطة من سان بطرسبورغ. تُلمح أسماء الأبطال واسم السفينة بشكل موارب إلى كارثة الديسمبريين. القصة طويلة ذات لغة مجازية وحافلة بالمفردات والتعابير القديمة ذات السمة البلاغية التي عرف بها مارلينسكي وزملاؤه من أنصار البلاغة القديمة. «البحار نيكتين» (Morekhod Nikitin, 1834)، قصة مغامرة حقيقية لبحارة تجار روس استطاعوا التخلص من معتقليهم الإنكليز والنجاة بعد أن استولوا على سفينة أبحروا فيها. العمل الأكثر شهرة لمارلينسكي في هذه السلسلة هو قصة «أمالات بيك» (١٨٣٢) حول مقاتل تتري أقام علاقة صداقة مع ضابط روسي، ثم قتله لاحقاً خطأً ظناً أن الروسي قد خانه. كان هذا العمل وسيلة لعرض المبالغات الوصفية، بما في ذلك وصف الطبيعة البكر القاسية والشخصيات الغريبة، كما حفلت قصته هذه كالعادة بغرائب لغوية، بما في ذلك تلك المتصلة بلغات وأنتروبولوجيا المنطقة القوقازية. ثمة جانب آخر في القصة أخلاقي الطابع، إذ حاول المؤلف إظهار أوالية أو تفوق المسيحية كديانة، وذلك عند تصويره أمالات المسلم كشخص حاقد انتقامي. وعلى الرغم من السرد القصصي المثير والمشوق جداً، إلا أن شخصيات القصة مسطحة. وكان فيساريون بلينسكي على حق عندما أشار في مقالة نقدية له عام ١٨٣٤ إلى أن كل أبطال مارلينسكي متشابهون، سواء في ذلك الجنود النوفغوروديون أو القبليون القوقازيون.

في عام ١٨٣٧ اختفى مارلينسكي أثناء رسو المركب الروسي في ميناء آدلر على البحر الأسود، ويرجح أن يكون قد قتل على أيدي الجبليين أنصار الثائر

شامل. من الصعب الجزم إن كانت حياته انعكاساً لأدبه القصصي، أم أن أدبه انعكاس لحياته، لكنه مثّل في الحالتين، كشخص وكمؤلف، العصر الرومانتيكي.

يعتبر أوريست سوموف (١٧٩٣-١٨٣٣)، الذي ذكرناه سابقاً بمناسبة الحديث عن الدوريتين السنويتين «نجمة القطب» و«أزهار شمالية» وعن «الجريدة الأدبية»، معادلاً تقريباً من حيث الأهمية لمارلينسكي الآنف الذكر وإن أقل بريقاً. كان سوموف كاتباً مجدداً، من أوائل من كتب القصة الاجتماعية ومؤلف العديد من قصص الخوارق والخرافات المستمدة من واقع حياة بلاده أوكرانيا، كما مؤلف كثير من قصص – طرف الأسفار والرحلات بروحية واشنطن إيرفينغ، إلى جانب عديد من القصص الطويلة التي تعكس عادات وتقاليد وقيم المجتمع. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى «رواية في رسالتين» (Roman v dvukh pismakh) التي تتضمن وصفاً طريفاً ومعالجة فكهة للمجتمع الريفي الأوكراني، وإلى «مدبر الخطوبة» المتضمنة وصفاً مثيراً لسعادة زوجية محبطة بلسان شخص عادي متواضع، وأخيراً قصة «الأم والابن» التي تسخر من بعض الريفيين الموسرين المغرورين. فتعرض القصة امرأة جاهلة لكنها عنيدة، صاحبة أملاك ومدمنة على قراءة الروايات القوطية وتسعى للسيطرة على ابنها المخنث الذي شوهت قراءة الروايات السنتمنتالية قدراته المحدودة. يحسن كذلك تقدير سوموف لجهوده ودأبه في تطوير وتحسين النثر الروسي وتوسيع دائرة الفن القصصي ليشمل العوام وبسطاء الناس، وكذلك لنجاحه في استخدام خطاب شخصياته مفاتيح لرسم الشخصيات وحالاتهم العاطفية ولخدمته المخلصة للأدب ناقداً وصحفياً.

إذا ما بحث المرء عن مؤلف يستحق لقب «شاعر رومانتيكي» ويمثله أفضل تمثيل، فإن ميخائيل ليرمنتوف (١٨١٤-١٨٤١) سيكون الفائز بدون شك. كان مولوداً لزواج غير ناجح وفقد أمه طفلاً. في مرحلة مراهقته كان حساساً محباً للعزلة وعانى من نزاع بين أبيه المبذّر وجده لأمه الوصي عليه. أثناء دراسته في جامعة موسكو كان وحيداً منزوياً عن زملائه الطلاب وغير مندمج في بيئة كليته. رفضوا طلب انتسابه إلى مدرسة الفرسان العسكرية الخاصة بأبناء الطبقة الأرستقراطية في سان بطرسبورغ، لكنه قُبل في فوج الخيالة التابع

للحرس القيصري في عام ١٨٣٤. تغيّرت حياته اللاهية التي اتسمت بالعبث والانغماس في الملذات فجأة في كانون الثاني/يناير عام ١٨٣٧ عندما قُتل ألكسندر بوشكين في مبارزة على يد الفرنسي جورج دي أنزيس. فبين عشية وضحاها أصبح ليرمنتوف ضمير الليبراليين الروس بقصيدته الرثائية «موت شاعر» (Smert poeta) التي دان فيها بقوة جريمة أنزيس ولامَ أرستقراطيي السلطة الإمبراطورية واتهمهم بالتواطؤ في الجريمة. جاء نفيه إلى القوقاز عقب ذلك، بطولته كجندي في المعركة ومبارزته مع ابن السفير الفرنسي، إلى جانب التطور السريع لسمعته الأدبية ليعزّز مقامه ومكانته. وكان لنظرته الكئيبة القلقة التي لاحظها كل من عرفه، وهاجس الموت المبكر وقصيدته التي وصف فيها ظروف هذا الموت، دور في ترسيخ صورة ليرمنتوف كشاعر رومانتيكي عبقري، كشاب جيّاش العاطفة متمردٍ حكيم ومتنبئ.

لم تثر أعمال ليرمنتوف، كما هو معروف، كبير اهتمام قبل عام ١٨٣٧، لكن الوضع تغير بعد ذلك مباشرة، لأن ما قدّمه كان مذهلاً في حقيقة الأمر. فنشر عدداً من القصائد الغنائية (بعضها مستمدّ من علاقاته الغرامية الصيفية عندما كان طالباً) وبعض الدرامات العابقة بتأثره بليسينغ وشيلر إلى جانب قصائد قصصية الطابع واضحة التأثر ببايرون وبوشكين. إلى هذه الفترة أيضاً ترجع روايته التاريخية غير المكتملة «فاديم» باسم بطلها الشيطاني الأحدب التي تطرقت لانتفاضة بوغاتشوف وكشفت عن اطلاع الكاتب على أعمال هوغو وبلزاك وسكوت. بعد ذلك كانت «حفلة تنكرية» (Maskarad) وهي ميلودراما انتقادية اجتماعية، استخدم فيها الشاعر موضوع عطيل، لكنه كان أكثر استقلالية وأقل تأثراً هنا بغيره. أما القصة «الأميرة ليكوفسكايا» (Knyahinya Ligovskaya) غير المكتملة فكانت خطوة جريئة نحو رسم أولي للصورة البسيكولوجية الفردية للبطل غريغوري بيتشورين.

توازى نضج ليرمنتوف كشاعرٍ بشكل ما مع تألق بايرون. حل محل المبالغة النرجسية للمشاعر الشخصية تدريجياً الشجب والإدانة للمجتمع المعاصر، وبرز ذلك في شكل نقد لاذع، ولا سيما في قصيدته «تأمل» (Duma, 1939). ويختم قصيدته «الأول من كانون الثاني ١٨٤٠» (Pervoe yanvarya 1840)

بتعبير الشاعر عن رغبته في «إلقاء شعر حديدي» في وجه «الجمهور المختلط». لكن لم تمنعه ملاحظاته اللاذعة للمجتمع من محبة الأرض الروسية وشعبها. وفي قصيدة «عندما تتمايل سنابل القمح المصفرة» (Kogda volnuetsya zhelteyushaya niva, 1837) يقود تأمل الطبيعة الشاعر إلى رؤية الله، وفي «الوطن» (Rodina, 1841) ليس مجد روسيا هو ما يحب، بل أرضها وشعبها ممثلاً بالرقص الخشن لفلاحيها السكارى. وفي «بورودينو» (Borodino, 1837) يعزو نصر الروس على الفرنسيين في عام ١٨١٢ إلى شجاعة الجنود الروس العاديين، وتلك فكرة طوّرها ليف تولستوي لاحقاً. وفي «النبي» (Prorok, 1841) يؤكد عزلة واغتراب الشاعر – النبي، ويتكرر موضوع الاغتراب هذا في عديد من المقطوعات الشعرية الأخرى مثل «أخرج وحيداً إلى الطريق» (Vikhozhu odin ya na dorogu, 1841) و«كئيب وحزين وما من أحد لأمد له يدي»(I grustno i nekomu ruku podat, 1840) . وثمة تلميحات إلى الموت الوشيك في القصيدة الغنائية المكتوبة عام ١٨٣٧ بعنوان «لا تسخر من كربي النبوئي» (Ne smeysya nad moemu prorocheskoy toskoyu)، في حين ترسم قصيدة «الحلم» (Son, 1841) المكتوبة قبيل نفيه الأخير إلى القوقاز بتفصيل تصويري حي مشهد موته الحقيقي.

تعتبر أعمال لير منتوف الشعرية القصصية في مرحلة نضجه ذات أهمية خاصة. قصيدته «أغنية عن القيصر إيفان فاسيليفيتش وعن حارسه الشاب والتاجر المغامر كالاشنيكوف» محاكاة لأسلوب الأنشودة التاريخية الروسية المراعية للوزن الشعري والمتطلبات العروضية الأخرى. يروي العمل كيف انتقم التاجر من إهانة لحقت بزوجته بقتل حارس القيصر الشخصي في ملاكمة بحضور إيفان الرهيب. وبسبب هذا الفعل الذي يعتبر إهانة للذات الملكية حكم على التاجر بالموت مع وعد من قبل القيصر الرحيم بكفالة زوجته وأيتامه. ألّف ليرمنتوف هذا العمل عندما كان رهينة فراش المرض بالروماتيزم بعد قدومه إلى بيتاغورسك في عام ١٨٣٧ إبان نفيه الأول إلى القوقاز. اعتبر هذا العمل أفضل محاولة «أدبية» لأي شاعر روسي لتقليد موضوع الأغاني الملحمية التاريخية. لكن ما فات الكثيرين إدراكه هو المعالجة المجازية لمحنة بوشكين، كما تشير إلى

ذلك المفارقات التاريخية الصريحة والتلميحات الملغزة. توقّع ليرمنتوف معاقبته على قصيدته «موت شاعر» حول مقتل بوشكين، فكان انتقامه بهذا الشكل الموارب في هذا العمل. لم يكتف برواية القصة الكاملة للمرارة التي أحس بها بوشكين بسبب نوليا الفرنسي دي أنزيس تجاه زوجته، بل «صحّح» الواقعة بجعل حارس القيصر ضحية لكمة التاجر الوحيدة (يوجه كل واحد للآخر لكمة، كما في المبارزة يطلق كلٌّ النار مرة واحدة). وهنا أيضاً أرسل نيكولاي الأول إلى بوشكين الذي كان يصارع سكرات الموت تأكيداً بأنه سيعتني بزوجته وأطفاله، كما وعد إيفان كالاشنيكوف بكفالة أسرته.

اشتغل ليرمنتوف على قصته الشعرية «الشيطان» (Demon) من عام ١٨٢٩ وحتى عام ١٨٤٠ وراجعها مع إدخال تعديلات فيها لا أقل من ثماني مرات. لم يكن موضوع الحب الملائكي الهابط على شخص ميت جديداً مع ليرمنتوف. فقد عالج كل من غوته، مور، بايرون، ألفرد دي فيني وآخرون هذا الموضوع. كان مكان الحدث لدى ليرمنتوف أولاً في إسبانيا، ثم انتقل إلى القوقاز. حلّت اللعنة أولاً بالراهبة الميتة لسعيها من أجل إنقاذ شيطان بحبها، لكن الملاك ينقذ روح الراهبة، في حين يُحكم على الشيطان بمعاناة العزلة الأبدية. تعتبر قصة «الراهب المبتدئ» (Mtsyri) بشكل ما أكثر أصالة، رغم أنها مبنية ربما على قصة سمعها ليرمنتوف في القوقاز. مكان الحدث هو منطقة القوقاز بكل بهاء وعظمة طبيعتها. وتصور القصة ابتهاج الراهب ونشوته الغامرة خلال أيام ثلاثة من الحرية إثر خروجه من الدير. القصة، من حيث المضمون، نوع من اعتراف ومجاهرة بالرأي والاعتقاد من قبل مترهبن حديثاً وذات مسحة رومانتيكية مذهلة من حيث تصوير المحيط: جمال الجبال، متعة الحرية، هدير العاطفة، مشاعر الحب، معركة مميتة مع النمر الثلجي والإصرار النهائي للبطل على أن هروبه القصير يستأهل دفع الثمن – الموت. كل ذلك يأسر القارئ.

خلال اشتغاله على «الشيطان» و«الراهب المبتدئ» استجاب ليرمنتوف أيضاً لرغبة داخلية لديه في التفاتة نقدية للواقع الروسي المعاصر. فكتب قصصاً شعرية في هذا السياق كان أبرزها «زوجة أمين الصندوق» (Tambovskaya Kaznacheysha, 1837) البذيئة بعض الشيء، التي تحكي

قصة جندي من فوج الخيالة ربح زوجة مسؤول محلي بالقمار. هنا تبلغ تفاهة المجتمع وقيمه الأخلاقية المتدنية دركاً سحيقاً في تصوير الشاعر. ثمة قصص انتقادية أخرى من هذا الطراز مثل «ساشكا» (Sashka) و«حكاية للأطفال» (Skazka dlya detey) التي يبدو أنها ذات صلة بسيرة الشاعر الشخصية، لكنها بقيت غير مكتملة، كما أنه، انطلاقاً من النص الموجود الذي وصلنا، ما كان ممكناً السماح بنشرها في روسيا في عهد نيكولاي الأول.

رائعة ليرمنتوف النثرية «بطل من هذا الزمان» (Geroy nashego vremeni, 1840) نسيج وحدها، إذ رغم توظيفها أشكال وكليشيهات للقصص الرومانتيكي، إلا أن النتيجة كانت أول رواية بسيكولوجية واقعية متطورة ومكتملة في الأدب الروسي. تتألف الرواية من خمس قصص تشكل معاً وحدة متكاملة وترسم تدريجياً على نحو متواتر صورة للبطل غريغوري بيتشورين، الضابط الشاب المثقف، لكن الأناني جداً، الذي يتسبب بدمار سعادة وحتى حياة آخرين.

نتعرف على بيتشورين أولاً من خلال المحارب القوقازي العجوز مكسيم مكسيموفيتش الذي يروي لمسافر التقاه مصادفة قصة خطف بيتشورين لفتاة شيشانية. نطّلع أيضاً على «يوميات بيتشورين» المؤلفة من ثلاث قصص مستقلة تقدم لنا اثنتان منها بيوغرافيا البطل، في حين تعتبر الثالثة قصة اجتماعية مكتملة (الأميرة ماري) تجري أحداثها في بيتاغورسك. على هذا النحو يصبح القارئ على معرفة بالبطل: شخص ذكي جذّاب متحفظ متميز ضمن بيئته الاجتماعية، وفي الوقت ذاته يبدو منفراً في تكبره وعنفه وتناقضه الأخلاقي. عندما تنتهي القصة الأخيرة نرى أنفسنا في مواجهة شخص غامض، أمام لغز: هل بيتشورين ضحيّة قدر غير مؤات، أم أنه شخصية شيطانية تريد السيطرة على آخرين مهما كان الثمن؟

بيتشورين واحد من سلالة كبيرة، ويوجين أونيجن فيها أحد أسلافه. وكما هو معروف ارتبطت أسماء الأبطال في الأدب الروسي على امتداد القرن التاسع عشر عموماً بمعالم هامة في البلاد: فثمة نهر بيتشورا العنيف الهائج ونهر أونيجا الرائق البطيء. وفي الأدب الأوروبي يمكن أن نميّز أسلافاً لبيتشورين في أبطال أعمال كل من ريتشارد سون (لوفلاس)، شاتوبريان

(رينيه)، دي سينانكور (أوبرمان)، بنجمان كونستانت (أدولف) ولدى ألفرد دي موسيه في بطل (La confession d'un enfant du siècle). أما الوسيلة التي اعتمدها المؤلف لرواية قصة الحب المأساوية على لسان العجوز القوقازي مكسيم مكسيموفيتش فمستعارة من ألفرد دي فيني في (Laurette, ou le cachet rouge)، وثمة تشابه في بعض المواقف بين قصة «الأميرة ماري» و(Gerfaut) شارل دي برنار و(Saint Roman,s well) لوالتر سكوت.

نشرت رواية «بطل من هذا الزمان» في عام ١٨٤٠، ثم أعيد نشرها حالاً مع مقدمة للمؤلف رفض فيها اعتبار بيتشورين صورة عنه، أو أنه موافق على سلوكه، حيث قال بهذا الصدد: «ما يزال جمهورنا جديداً وبسيطاً لا يفهم الحكايات ما لم يجد فيها، آخر الأمر، عظة أخلاقية». بيتشورين صورة تمثل كل رذائل جيله، لكن ليرمنتوف لم يدّع، ولم يدر في خلده – كما قال – «تقديم وسائل البرء»، فهذه «علمها عند الله».

في حين اعتُبر بيتشورين نموذجاً لفساد الأخلاق، تنزّه آخرون في شوارع بيتاغورسك مدعياً كل منهم أنه الصورة الحقيقية لبيتشورين. ادعى آخرون أكثر تواضعاً هوية غروشينسكي في «الأميرة ماري» الذي صرعه بيتشورين برصاصة في مبارزة قال إثرها: «Finita la commedia» (انتهت الكوميديا!). وتنافست عدة سيدات بادعاء كل واحدة منهن أنها كانت ملهمة المؤلف في رسم صورة ماري أوفيرا – ضحيتي مكائد بيتشورين الشريرة.

كان موت ليرمنتوف في عام ١٨٤١ علامة على نهاية العصر الذهبي للشعر الروسي، وكان ليرمنتوف وحده من مدّد زمن هذا العصر سنوات بعد موت بوشكين. شهدت أربعينيات القرن التاسع عشر تطوراً سريعاً للمدرسة الطبيعية، التي اعتبرت إحدى ثمرات اهتمام غوغول بـــ «الإنسان الصغير» ومحيطه العفن. عند نهاية هذا العقد برز تورغنيف ودستويفسكي على المسرح، فيما كان ليف تولستوي ما زال في جزء جانبي منه. كانوا جميعاً مدينين كثيراً لأسلافهم الرومانتيكين الذين استنبطوا وابتكروا لهم لغة أدبية نثرية وطوّروا أجناساً وأدوات خدمتهم في إبداعهم اللاحق.

- ٥-

القرن التاسع عشر

المدرسة الطبيعيّة وما استتبعها

١٨٤٠ - ١٨٥٥

تشغل أربعينيات القرن التاسع عشر - التي أطلق عليها بافل آنينكوف تسمية «العشرية الأعجوبة» - مكانة خاصة في الذاكرة التاريخية للانتلجنتسيا الروسية. فكان القسم الأعظم من هذه العشرية مرحلة بدايات فلسفية، ثقافية وأدبية عظيمة قطعها فجأة ما سُمي «عهد الإرهاب الرقابي» الطارئ الذي بدأ مع تفجر ثورات عام ١٨٤٨ الأوروبية واستمر مع تورط روسيا في حرب القرم بين عامي ١٨٥٣ و١٨٥٦. حوّل القسم الثاني من السنوات الممتدة من عام ١٨٤٠ إلى علم ١٨٥٥ المرحلة بأكملها من سنوات عظيمة لسيادة الرومانتيكية إلى زمن الواقعيين الروس الذين أكسبوا الأدب الروسي شهرة عالمية. كان ذلك الزمن أيضاً مرحلة انتقال مستمر من عصر الشعر إلى عصر آخر هيمنت فيه الكتابة النثرية على المسرح الأدبي.

فلسفياً، كانت مطالع الأربعينيات زمناً تابع فيه الروس بحماسة وناقشوا بلا انقطاع كل النظريات الأخيرة المنطلقة بوجه خاص من ألمانيا. رأى الشباب الملتحقون رسمياً بالجامعات من الأمتع لهم قضاء ساعاتهم في المشاركة في «حلقات» صغيرة ولياليهم بطولها في حوارات حول الجيد والحقيقي والجميل، بدلاً من حضور الدروس. ولخّص تورغنيف هذا المزاج الذهني من خلال موقف معبّر عندما دعتهما هو وبلينسكي زوجة الأخير إلى مائدة العشاء ورفض الناقد أن تقطع وجبة العشاء حديثهما قبل البت في قضية وجود الله التي يناقشانها.

احتل بيلينسكي مركز الصدارة في الميدان الفكري والأدبي في أربعينيات القرن. في مطلعها كان ناقداً أدبياً مشهوراً ومقدَّراً منحه سحره الشخصي وفطنته الأدبية سلطة لم يوازه فيها أحد من جيله، وحتى خلال القرن بكامله. كان بيلينسكي هو الذي يقرر كيف يُنظر في العمل الأدبي، فهو تحديداً من قضى بأنه يحسن أن تؤول أعمال الكاتب غوغول ذات الوجوه المتعددة كنماذج للالتزام الاجتماعي، وأنه يجب أن ينظر إلى قصته «المعطف» لعام ١٨٤٢ – العمل الأدبي الأهم في تلك المرحلة – كدفاع مجيد عن «الإنسان الصغير». لعب ذلك التأويل لهذه القصة دوراً عظيماً في تطور «المدرسة الطبيعية»، الاتجاه الأدبي الذي يمكن أن نطلق عليه مصطلح «ما قبل الواقعية» أو «واقعية مبكرة» بموازاة ما دعوناها في سياق سابق «بواكير رومانتيكية» عائدة لحوالي ثلاثة عقود قبل الآن. أبدى فرسان المدرسة الطبيعية اهتماماً فائقاً بالسوسيولوجيا الأدبية متناولين شريحة اجتماعية مهملة حتى الآن هي شريحة «الناس الصغار» في مجتمع المدينة، مثل الموظفين الصغار والحجّاب والبوابين، وكانوا تناولوا قبلاً وضع الطبقة الفلاحية أيضاً. وإذا كان التركيز في المرحلة الرومانتيكية على الشخصية غير العادية، على الفرد المتميز بقدراته ومواهبه، فإن هذا التركيز قد تحوّل في الأربعينيات إلى الفرد العادي، أو حتى على الشخص ذي القدرات الأقل من عادية، مثل أكاكي أكاكيفيتش بطل قصة «المعطف».

لعب بيلينسكي أيضاً دور مرشد لتلك الكوكبة من كتاب النثر الممتازين الذين ولجوا ميدان الأدب فيما بين ١٨٤٠ و١٨٤٨. فكان أول من قرأ عمل دوستويفسكي الأول وسعى لتوجيه تطوره المبكر لاحقاً، وكان صديقاً قريباً ومستشاراً أدبياً لتورغنيف. وهو الذي هاجم غوغول بحدة عندما أوضح آراءه السياسية بجلاء في «مقتطفات من مراسلات مع الأصدقاء»، إذ رآها غير مقبولة. ولم يمارس بيلينسكي تأثيره بشكل مباشر فقط كناقد، كناصح للكتّاب وناقد لأعمالهم قبل نشرها، بل أيضاً من خلال مراجعاته للأعمال المنشورة في «المجلات السميكة» التي تعامل معها والتي كانت ذات أهمية متعاظمة في تلك الفترة.

أشار بيلينسكي، في سياق تقويمه لعمل غوغول الآنف الذكر «مقتطفات من مراسلات....»، في «الرسالة» الشهيرة التي وجهها إليه، إلى عنصر آخر في أدب ذلك الزمان متمثل في الاقتناع بأن على الكاتب المبدع أن يعارض على طول الخط وجهات النظر الحكومية الرسمية. كان الكتاب في ذلك الحين قد صاروا

يكسبون عيشهم أكثر فأكثر وبشكل مطرد من كتاباتهم، والقسم الأقل منهم من الحكومة (كانوا كمستخدمين لدى السلطة الرسمية يعيشون على موارد تبقيهم في مستويات دنيا نسبياً من العيش ويتحملون مسؤولية صغيرة في صنع السياسة). على هذا النحو، وبرأي بيلينسكي في الأربعينيات، كان يجب على الأديب بالضرورة أن يكون ناقداً لمجتمعه من جانب اليسار، وإذا لم يكن كذلك في الواقع، فيجب تأويل أو مناقشة عمله بصورة تجعله (أي الأديب) كما يجب أن يكون.

مع وفاة بيلينسكي في عام ١٨٤٨، ولم يكن قد أتم السابعة والثلاثين من العمر، كان الجو الثقافي العام في حالة تحول شديد الوطأة: هاجر هيرتسن إلى الخارج، حكم على دوستويفسكي بعد وقت قصير من ذلك بالنفي إلى سيبيريا على خلفية سياسية، مات غوغول في عام ١٨٥٢، وعوقب تورغنيف على مقالة نشرها بمناسبة نعيه (أي غوغول)؛ هذا إضافة إلى معاناة كثيرين من الكتاب صعوبات شديدة مع الرقابة في تلك السنوات. لكن ما كان ممكناً أن يستمر هذا الحال إلى الأبد. فمع موت القيصر نيكولاي الأول في عام ١٨٥٥ اندفعت قوى الأدب الروسي المقموعة بعزم لخلق إنجازات في ربع قرن مشهود لم يكن له نظير في أي أدبٍ حديث.

إبان أربعينيات القرن كانت شخصية القيصر نيكولاي الأول مهيمنة على المناخ السياسي الروسي، وكانت الحياة الأدبية تحت ظل سحر وسلطان نيكولاي غوغول، كما كان فيساريون بيلينسكي (١٨١١-١٨٤٨) الحكم الرئيس للذوق الأدبي. وعلى هذا الأساس لم يكن مفاجئاً قول بافل آنينكوف في تقريره الشهير «العشرية المميزة» بأن بيلينسكي الشخصية المركزية في هذه المرحلة، وكذلك مقالة نيكولاي تشيرنشيفسكي «خواطر حول مرحلة غوغول في الأدب الروسي» (١٨٥٥-١٨٥٦) التي حملت هذا العنوان الذي اعتبر محزناً، نظراً لأن بيلينسكي لم يعد له وجود، مع أنه ما زال حتى عام ١٨٥٥ الشخصية المركزية في الأدب الروسي.

لا يستطيع الأدب تجاوز الحقائق السياسية القائمة في زمنه. فالقيم الرسمية للنظام التي صاغها وزير التعليم سيرغي أوفاروف وفق الترتيب التالي: «الأوتوقراطية، الأرثوذكسية والقومية» مسّت الحياة الثقافية بطريقة مباشرة. لكن إذا كان العنصران الأولان من هذه المعادلة غير مثار نقاش

حتى بالمعنى الضمني، فإن الثالث كان موضوع حوار في ذلك الحين: ماذا تعني القومية الروسية؟ هل هي الشعب narod – أي جماهير الفلاحين الروس الأميين المستعبدين من قبل أسيادهم المتعلمين وغالباً المأوربين؛ أم أن ثقافة النخبة المتكلمة بالفرنسية من المجتمع الروسي جزءٌ من هذا المفهوم أيضاً؟ ما هي الهوية القومية لروسيا؟ هل نعني بذلك روسيا القديمة المتشبثة بالماضي، أم روسيا المنتمية إلى أوروبا؟ كانت هذه الموضوعات في قلب النقاش والجدال الدائر بين السلافوفيليين و«التغريبيين» في أربعينيات القرن التاسع عشر. وأصبحت كل وجهة نظر مرتبطة إلى حد ما بإحدى عاصمتين مختلفتين: كانت موسكو مع قيم روسيا القديمة، فيما كانت سان بطرسبورغ مع أولئك المؤيدين لروسيا الجديدة الأوروبية.

لم تكن قضية «الشعبية» narodnost المطروحة على بساط النقاش في أوساط الكتاب والمثقفين هي نفسها قضية «القومية» nationalism المطروحة من قبل السلطة الروسية الرسمية، على الرغم من أن هذه الأخيرة كانت ممثلة أيضاً في سان بطرسبورغ بـــ فادي بولغارين ونيكولاي غريتش ومجلتهما «نحلة الشمال»، وفي موسكو بأستاذين في جامعة موسكو هما ميخائيل بوغودين وستيبان شفيريوف. اعتبرت مجلة بوغودين "الموسكوفي" صوت «القومية الرسمية». بعد ذلك بدأ أستاذ للتاريخ في جامعة موسكو اسمه تيموفي غرانوفسكي بإلقاء سلسلة محاضرات عامة في خريف عام ١٨٤٣ تكلم فيها بحماسة عن روسيا كجزء من أوروبا وعن روسيا المدينة للغرب. لاقت المحاضرات تأييداً إيجابياً من قبل الناس، وشعر شفيريوف أنه مدعو للرد على ذلك بسلسلة محاضرات مقابلة.

كانت قضية روسيا ودورها في العالم موضوع عمل نيكولاي غوغول الأخير العظيم «الأرواح الميتة». قدَّم الكاتب في الجزء الأول من هذا العمل الروائي، الذي ظهر في عام ١٨٤٢، صورة سلبية جداً للواقع الروسي، لكن الأجزاء الأخرى من هذا العمل الطموح، والتي كان مقدراً أن تتضمن جواباً أكثر إيجابية على السؤال المطروح حول المصير القومي لروسيا، لم تكتمل مع الأسف. رأى بيلينسكي كتابات غوغول بمثابة تعرية للمجتمع الروسي

القائم، وهو بدوره أيّد وجهة نظر الكاتب واعتبرها سهاماً موجهة إلى النظام القائم - في الوقت ذاته كان بيلينسكي يتطلع إلى «شعبية» في الأدب بمعنى إيجابي أكثر، ورفض اختصارها في صورة فئة اجتماعية واحدة أياً تكن هذه الفئة، رغم أن أدب المرحلة تميز باهتمام متنام بفئات اجتماعية محددة مثل الموظفين الصغار، فقراء المدن، المتسولين والمعدمين، صغار الحرفيين والكسبة، الفلاحين ولاحقاً في بداية الخمسينيات بطبقة التجار. كانت مثل هذه الكتابات ذات الهوية السوسيولوجية إنسانية في معالجتها، لكن كان ثمة أيضاً محاولة لرؤية الإنسان كفرد، كشخص بذاته خارج إطار كونه ممثلاً لفئة اجتماعية محددة. وفي الحقيقة رأى مؤرخ أحداث chronicler ذلك الزمن فاسيلي تشيخين - فيترنيسكي، مقتبساً عبارة غرانوفسكي «الفرد والمجتمع المناسب لتلبية مطالبه» النقطة التي بدأت هذه الفكرة تدخل منها إلى الوعي العام كبداية حقيقية لمرحلتنا.

كان ثمة وراء تضخيم الهواجس السوسيولوجية والإنسانية - ولا سيما في حالة الفلاحين - دوافع سياسية (الحاجة إلى تحرير الفلاحين) وقضايا أيديولوجية (قضايا «الشعب» و«الشعبية»). ولاحقاً قام «المحررون الشباب» (بمن في ذلك أبولون غريغوريف وألكسندر أوستروفسكي، اللذان منحا مجلة بوغودين «الموسكوفي» فرصة للاستمرار في الصدور في الخمسينيات) بمحاولة لنقل النقاش بخصوص مسألة الشعبية من إطار الفلاحين إلى إطار طبقة أخرى هي طبقة التجار الروس التقليدية. في الجانب الآخر من النقاش برز النبيل الروسي «المغربن» الضعيف الجذور الآن في صورة «الإنسان الزائد» - المصطلح الذي استخدم لأول مرة في الأربعينيات.

شاعت الفكرة القائلة إن أوروبا «فاسدة» في الوسط الرسمي الروسي في عام ١٨٤٨ عندما كانت كل دول أوروبا القارية باستثناء روسيا مسرحاً لاضطرابات ثورية. في هذه الآونة تعامل نظام نيكولاي الأول الرجعي بصرامة شديدة وخشونة زائدة مع كل أشكال التعبير الحر داخل بلاده. فتأسست لجنة سرية برئاسة دميتري بوترلين للإشراف على إدارة الرقابة على المطبوعات. وكانت الفترة الواقعة بين عام ١٨٤٨ وموت القيصر نيكولاي

الأول في عام ١٨٥٥ وما سمي بـــ «السنوات السبع العجاف» زمناً قاسياً بالنسبة للأدب الروسي والثقافة الروسية. في عام ١٨٤٩ تم اعتقال أعضاء مجموعة بيتراشيفسكي التي كانت تعقد اجتماعات حوارية حول قضايا السياسة. كانت المجموعة تضم عدة كتاب أبرزهم فيودور دوستويفسكي. في ذلك الوقت كان بيلنيسكي قد مات، لكن كثيرين من الكتاب الذين أيدهم ودعمهم – دوستويفسكي، شيدرين، داهل، تورغنيف والكاتب الصاعد أوستروفسكي – عانوا من الإدانة والاضطهاد. ولقد سجل بافل أنينكوف كلمات سمّيه نيكولاي أنينكوف في لجنة بوترلين: «قل لي، لماذا يضيّع هؤلاء الناس وقتهم في الأدب؟ بعد كل شيء نحن قررنا عدم تمرير أي شيء، لذا لماذا يعذبون أنفسهم؟». ويعزو أنينكوف إلى بوترلين نفسه القول بأنه لو لم يكن الإنجيل منتشراً بهذا الشكل لكان من الضروري حظره على خلفية روحه الديمقراطية. مع ذلك رأى رجال الاربعينيات الأدب نفسه كتابة مقدسة، وهو، كما الإنجيل، كلما حوربَ أكثر اكتسبت الحركة الداعمة له حيوية أكبر. وفعلاً تميزت الفترة الزمنية فيما بين ١٨٤٠–١٨٥٥ بغنى إنجازاتها الأدبية والفكرية.

في عام ١٨٣٩ غادر بيلينسكي موسكو إلى سان بطرسبورغ للعمل في مجلة «مذكرات وطنية» (Otechesvennye zapiski) وحالاً حصل تغير كبير وتام في موقفه. قبلاً، في النصف الثاني من الثلاثينيات، كان متمسكاً بقوة بقضايا «الشعبية» في الأدب ضمن إطار منظومة شيلينغ الجمالية. لكن العناصر السلبية للواقع الروسي لم توفر الدعم اللازم لنشوء ونمو أدب قومي بحق. لاحقاً وبعد عام ١٨٣٨ وقع الناقد في أسر الفيلسوف هيغل ومعادلته المعروفة «الحقيقي هو المعقول» – الأمر الذي حرفه لفترة عن خطه السابق السليم. فالواقع الروسي كان يرشح بكثير من التفاهة والعناصر السلبية الأخرى دونما شك؛ وما كان حقيقياً كان معقولاً (وفق معادلة هيغل)، لذا يجب القبول به إذاً. وهكذا دخل بيلينسكي تحت تأثير هيغل مرحلة قصيرة من النزعة الفكرية المحافظة التي رأى بموجبها الأدب انعكاساً للواقع القائم status quo وحتى مدافعاً عنه.

لكن بدأ بيلينسكي في عام ١٨٤٠ يرفض تدريجياً تأويل هيغل. ونشأ بعد كل ذلك تأويل مختلف يساري الطابع لعبارة هيغل الآنفة الذكر يقول بأن

المعقول فقط هو ما يمكن اعتباره «حقيقياً». وهذا التأويل هو الذي قاد هيرتسن لاعتبار فلسفة هيغل بمثابة «algebra of revolution». وهكذا صار بيلينسكي مهتماً ومعنياً بالجناح اليساري الحديث للهيغيلية الذي مثّله لودفيغ فيورباخ، وتحوّل من الفكر الألماني إلى الاشتراكيين الفرنسيين. قاده كل ذلك إلى الموافقة على «المجتمع» و«القومية»، لكن فقط كمفهومين يقران في الوقت ذاته بوجود وقيمة حتى كل الأعضاء غير الأساسيين المكونين لهما. فمفهوم الأمة الروسية لا يقتصر على جماهير الفلاحين الأميين من الشعب ولا على الطبقات المتعلمة المثقفة، بل يشمل كل فرد في الأمة. ومن هذا المنطلق دافع بيلينسكي في مقالته حول بوشكين عن روايته الشعرية «يوجين أونيجن»، وتحديداً عن تلك الخصائص التي اختصرها في عبارته الشهيرة واصفاً الرواية بـــ«إنسكلوبيديا الحياة الروسية»، وبأنها عمل قومي (شعبي) بأعلى درجة.

بالمقابل غاص السلافوفيليون، تحدوهم رغبة لحصر الأمة ضمن إطار قيم روسيا ما قبل بطرس – روسيا الفلاحية القديمة، في شكل من الرومانتيكية ذات العلاقة الواهية بالواقع الروسي الحي. وكان بيلينسكي متشككاً في قيمة الأدب الشعبي أو الفولكلور، ولم يعتبر هذا الأدب «شعبياً»، أو تعبيراً عن حياة الأمة بالكامل.

مع كل استبعاد بيلينسكي البادي لمنظومة الفكر التجريدي، إلا أنه كان ثمة تأثير مباشر كبير للأدب عليه. على هذا النحو جاءت قراءته لرواية ليرمنتوف «بطل من هذا الزمان» – ببطلها بيتشورين الذي لم تدفعه عقلانيته المزعجة إلى سلوك «حقيقي» – لتشكل محطة هامة دفعته للتخلي عن الفهم اليميني للأفكار الهيغيلية. في الوقت ذاته يجب أن نسلّم بأن تأويل بيلينسكي لكثير من الأعمال الأدبية قد اصطبغ في الحقيقة بالموقف الفلسفي والجمالي الذي تبناه في السابق. تبعاً لذلك كان بيلينسكي هو الذي «اخترع» غوغول الواقعي، الرأي الذي تم تبنيه في القرن التاسع عشر ومن ثم من قبل النقد السوفييتي. أيضاً قدّر بيلينسكي بوشكين عالياً، لأنه رأى في الأربعينيات ثمة حاجة لمضمون اجتماعي أعظم في الفن، فهذا برأيه عصر نثر أكثر منه

عصر شعر؛ وفي مراجعته للمشهد الأدبي في عام ١٨٤٢ قال: «لكننا نرى في غوغول أهمية عظمى للمجتمع الروسي أكثر مما نرى في بوشكين، لأن غوغول شاعر اجتماعي، ولذا فهو شاعر أكثر وفق روح زماننا».

مع الأسف، تطور غوغول خلال الأربعينيات بسرعة ليس «مثل شاعر بروح زماننا»، بل أقل من ذلك. فقد كشف نشر «مقتطفات مختارة من مراسلات مع الأصدقاء» (١٨٤٧) عن غوغول المدافع عن بنى وأفكار هاجمها بيلينسكي عن قناعة. كان يمكن أن يلاقي هذا العمل بعض الاستحسان من جانب بيلينسكي بالآراء التي كان عليها فيما بين ١٨٣٨-١٨٣٩، في فترة «تصالحه مع الواقع»، لكن ليس من جانب بيلينسكي الناقد المنحاز للمضمون الاجتماعي في الأدب في الأربعينيات. ورسالة بيلينسكي الشهيرة الشاجبة لكتاب غوغول الآنف الذكر لم تكن هجوماً على المؤلف بقدر ما هي إدانة للمجتمع الروسي ومرتكزاته. وهي بمعنى ما أيضاً اتهام للذات، لأن بيلينسكي كان مضللاً بصورة خاطئة من صنعه. كان دفاعه الوحيد هو للتمييز بين عمق غوغول كفنان وخوائه كمفكر.

رغم ذلك، وفي العام ذاته، واسى بيلينسكي نفسه بواحد آخر من «اختراعاته»، بـــ«المدرسة الطبيعية»، بالوريث المباشر لإرث ارتد عنه غوغول نفسه. ففي مراجعته للمشهد الأدبي لعام ١٨٤٧ كتب بيلينسكي: «يقول البعض (وهم على حق في هذا الموقف) إن غوغول مؤسس المدرسة الطبيعية». ثمة درجة من التفكير الرغبي في هذا الرأي. كان بولغارين العدو الأكبر لبيلينسكي هو من ابتكر، أو أدخل فعلاً مصطلح المدرسة الطبيعية، وكان قبل عام من ذلك قد استخدمه بمعنى ازدرائي في معرض مراجعته «مختارات بطرسبورغية» لنيكراسوف. التقط بيلينسكي قفاز التحدي واستخدم المصطلح بمعنى إيجابي. وفي مراجعته ذاتها للمشهد الأدبي لعام ١٨٤٧ رأى بيلينسكي أن المدرسة الطبيعية بدون قادة: «ممثلوها النشيطون ليسوا ذوي مواهب من الصف الأول، لكن لها في الآن ذاته طابعها الخاص وسائرة دون مساعدة قدماً على الطريق الصحيح التي تراه بنفسها».

وهنا، مرة ثانية أخطأ بيلينسكي. لم يكن ثمة بعد مدرسة طبيعية بهذا المعنى، وبعض ذوي المواهب الذين نسبهم إليها – غونتشاروف، تورغنيف، دوستويفسكي – كانوا بالتأكيد «ذوي مواهب من الصف الأول»، حتى رغم أنهم لم يبرهنوا بعد عن أنفسهم. وكما أشار أنينكوف معلقاً: «نضجت ما سُميت المدرسة الطبيعية تحت تأثير غوغول – غوغول المؤول على طريقة بيلينسكي. ولذا يستطيع المرء أن يزعم حقاً أن الأب الحقيقي للمدرسة الطبيعية هو بيلينسكي».

بدأ بيلينسكي مشواره النقدي في الثلاثينيات بصرخة: «ليس عندنا أدب». ودخل مرحلة الأربعينيات مع تأكيد مشابه لكن معدّل أو محدّد: «ليس عندنا أدب بالمعنى الدقيق والمحدّد للكلمة، لكن صارت عندنا بدايات أدب، وإذا ما أخذنا بالاعتبار الوسائل والإمكانات، ولا سيما الزمن، فلا يستطيع المرء سوى إبداء الدهشة إزاء الكثير مما تحقق». إن ذلك الكثير مما تحقق لإرساء أسس أدب قومي كان، بقدر كبير، بفضل بيلينسكي نفسه. لم يكن بيلينسكي بأي معنى فناناً، فأسلوبه الأدبي مضجر، مسترسل عاطفياً ومبهم أحياناً بقصد. لم يقدّم تحليلات عميقة ولامعة للأعمال التي ناقشها، كان ناقداً من صنف آخر وذا أهمية كبيرة في زمنه. كان مؤسس قانون، مقرر حال الأدب الروسي، وحدسه بدرجة أهمية الكاتب غالباً ما كان سديداً. كان بوشكين، غوغول، ليرمنتوف، تورغنيف، غونتشاروف ودوستويفسكي هم من شقوا الطريق العريضة للأدب الروسي، وكان بيلينسكي «مهندسها المدني». وكي نكون دقيقين، لم يكن مصيباً دوماً في أحكامه، اعترف بعبقرية كل من غوغول ودوستويفسكي، لكنه لم يدرك الطبيعة الحقيقة لما اكتشفه. ومن المؤكد أنه بدون بيلينسكي لما كان الأدب الروسي على ما هو عليه.

مات بيلينسكي بمرض السل في عام ١٨٤٨. كان نشاطه خلال الأربعينيات وثيق الصلة بمدينة سان بطرسبورغ وبالتوجه الغربي Westernism. انتقل قبل نهاية حياته القصيرة، في عام ١٨٤٧ للعمل في مجلة «المعاصر» التي كان يديرها نيكولاي نيكراسوف وإيفان بنايف، والتي كانت قد أصبحت قبل عقد من الزمن أحد أهم المنابر الراديكالية. اعتبر الناقدان

الرئيسيان اللذان عملا في «المعاصر» لاحقاً، وهما نيكولاي تشيرنيشيفسكي ونيكولاي دوبروليوبوف، نفسيهما حاملي لواء تقاليد بيلينسكي.

مثّل عقد الأربعينيات نقطة الذروة في إبداع غوغول ككاتب مع نشره في عام ١٨٤٢ الجزء الأول من «الأرواح الميتة» والقصة القصيرة الشهيرة «المعطف» ("Shinel")، لكنه كان أيضاً علامة البداية لخط انحداره الفني. فقد فشل في إكمال الجزء الثاني من «الأرواح الميتة» بسبب عدم رضاه عما حققه، وكان لديه إحساس متنامٍ بأهميته بالنسبة للثقافة الروسية، لكن أقل ككاتب منه كداعية ومرشد أخلاقي. أما تديّنه المتزايد فغالباً ما يربطونه بحادثة جرت في بداية عقد الأربعينيات. ففي حزيران /يونيو/ من عام ١٨٤٠ توقف غوغول، في طريق عودته من رحلته الأولى خارج روسيا، في فيينا. عانى شيئاً ما أشبه بأزمة روحية. وربما تعود بذور إبداعه الفني إلى العقد السابق، وتحديداً إلى مرحلة ١٨٣٥-١٨٣٦ القصيرة عندما كان قد بدأ فعلاً العمل على معظم أعماله، وليس التخطيط لها فقط. لكن هذه البذور تعرضت، على ما يبدو، للتلف بعد وقت من نموها عند بداية الأربعينيات، ولم يبق منها سوى القشرة الجوفاء التي جهد لملئها بسلطة أخلاقية زائفة.

كان ثمة عامل آخر في المكوّن الفني لغوغول، هو الحاجة الدائمة للآخرين لإمداده بالأفكار. فقد بدأ مشواره المهني ككاتب بإلحاح مزعج على أمه كي تحكي له وتزوّده بتفاصيل من المعتقدات والعادات الشعبية الأوكرانية، وكان بوشكين هو من أوحى إليه واقترح عليه فكرتي عمليه الرئيسيين «المفتش العام» و«الأرواح الميتة». وبعد وفاة بوشكين في عام ١٨٣٧ لم تبق ثمة سلطة فنية استطاع غوغول الاعتراف بها أو الركون إليها، وشعر أن عباءة بوشكين قد آلت إليه (هذا رأي رسخه بيلينسكي) ولا بد من إثبات جدارته بذلك. ومن الآن فصاعداً شرع غوغول بالسعي لتوكيد سلطته كنبي وداعية أخلاقي أكثر منه ككاتب سابق لقصص كوميدية محزنة حافلة بإشارات قوية لنقد اجتماعي.

مع ذلك ظهرت إحدى أعظم قصصه شهرة «المعطف» في عام ١٨٤٢، وبدا من خلالها أن الموضوعات الاجتماعية لغوغول في مرحلته

المبكرة قد نضجت وتثمر الآن. تروي القصة حكاية موظف صغير مسكين من سان بطرسبورغ يحمل اسماً كوميدياً (أكاكي أكاكيفيتش) يُقتّر على نفسه ويدّخر نقوداً لشراء معطف متواضع يقيه برد وصقيع سان بطرسبورغ، لكن المعطف يسرق منه في أول ليلة يرتديه فيها. يتطور الحدث، في الوقت الذي كانت تبذل محاولات لحث السلطات على مساعدته، لنعلم أن أكاكي أكاكيفيتش قد مات، وعاد بصورة شبح يسرق معاطف الآخرين. وعندما انتزع معطف شخصية هامة سقط ميتاً إثر كلمات قاسية وجهت إليه، ثم اختفى الشبح نهائياً.

مارست هذه القصة الغريبة تأثيراً هائلاً على تطور الأدب الروسي. كانت بمثابة حجر زاوية في بناء التقاليد الواقعية الروسية، عملاً مركزي الأهمية في تطور المدرسة الطبيعية. فنُقل عن دوستويفسكي أنه قال «نحن جميعاً خرجنا من «معطف» غوغول». إلى هذه القصة تُعزى أيضاً تلك اللحظة عندما أصبح الخط الإنساني المتمثل بالاهتمام بالإنسان الصغير راسخاً في الأدب الروسي. بصدد هذين الموضوعين يكتنف القصة غموض كبير. في الجانب الأول ينسف دور الشبح في حل عقدة القصة مقولة الواقعية، فضلاً عن أن التفاصيل «الواقعية» ذاتها مقدَّمة عبر تشويه كوميدي، بحيث يصبح القارئ أمام لعبة كلامية وأسماء كوميدية، كما تقوده صورة الحوادث الفانتازية الجارية بعيداً عن مظهر وجوهر «الواقعية» وتفرض تعقيدات سيمانتية semantic أخرى أكثر عمقاً وانحرافاً.

في الجانب الثاني، ليست معالجة غوغول لـــ «الإنسان الصغير» إنسانية تماماً. فراوي القصة قزّم بطله وقدّمه في صورة شخصية مضحكة، فهو يتخذ طريقه دوماً تحت النوافذ التي تُرمى منها النفايات، ولا يعرف إن كان أخذ كفايته من الطعام إلا عندما يرى بطنه خامصة. نجح غوغول في استدرار تعاطف إنساني مع هذه الشخصية، لكن بعد أن نزع أنسنتها وحولّها إلى أشبه بإنسان آلي كان مهووساً في البداية بالكتابة عن كل مجالات الحياة بلا استثناء، ومن ثم بالمعطف. كما لا يمكن القول بأن فقر باشماتشكين مقدّم ومعالج بشكل واقعي، فالمبالغة سمة بارزة في تصوير حياته وادخاره للنقود لتأمين حاجاته. وعلى هذا النحو بتنا حقيقةً أمام فقرٍ روحي للبطل أكثر منه

فقر مادي. إن غوغول كعادته ميّال إلى استخدام العالم الخارجي والمادي للإشارة أو للإلماع إلى النواحي الداخلية والبيسيكولوجية العميقة. حتى العنوان نفسه لا يُلفت الانتباه إلى كائن إنساني، بل إلى «معطف». وهنا تحديداً يكمن إحساس غوغول الخاص بالأزمة ككاتب والمموّهة أو المخفية في المستوى السيمانتي المجازي والعميق داخل القصة. إن الكاتب باشماتشكين ذا الشخصية الاستحوانية (المهووسة) هو في الحقيقة مجرد ناقل لصور خارجية، ويفوته المعنى الداخلي إلى أن يكتشفها في «المعطف» الذي هو، ولسخرية القدر، ومن جديد مجرد شكل خارجي سرعان ما يجرده آخرون منه، إلى أن تجرده أخيراً من حياته «شخصية هامة». تُلمح القصة إلى مخاوف غوغول الدفينة بخصوص طبيعة كتابته هو وعدم قابليتها أو أهليتها لإيصال المضمون (البسيكولوجي أو الأيديولوجي) إلا عبر مصفاة العالم الخارجي.

غدت مسألة كشف المعنى من خلال الفن مستحكمة في وعي غوغول على مدى هذه المرحلة. كان عام ١٨٤٢ متميزاً بنشاط خاص عنده عندما جمع إنجازاته في الثلاثينيات وأصدرها في مجموعة أعمال، لكن ليس مصادفة أن عكست قصتان، كان أعاد كتابتهما في هذه الفترة الأخيرة، المعضلات الفنية التي واجهها غوغول في الأربعينيات. قصة «الصورة»، في نسختها المعدلة المنشورة في «المعاصر»، كانت حول الفن ذاته؛ قدرته الشيطانية كما الإلهية. المهم أن قضية الفن مطروحة في إطار الظاهر الخارجي، وهذا الخارجي هو الذي يجب أن يكشف المضمون الداخلي. فالراهب الذي أذنب في شبابه برسم صورة شيطانية ينقل الآن حكمته الجديدة المقدسة إلى ابنه: «ابْحث وادرس كل شيء تراه. أخْضع كل شيءٍ لفرشاتك، لكن تعلم كيف تجد الفكرة الداخلية في كل شيء، وحاول فوق كلّ شيء أن تعي السر الرفيع للخلْق». كان هذا في الحقيقة برنامج غوغول الفني الخاص في الأربعينيات.

كانت القصة الثانية في مجموعة أعمال غوغول الصادرة في عام ١٨٤٢ والتي كان أعاد كتابتها هي «تاراس بولبا». هنا أعيد صياغة العناصر المتصلة بالهوية القومية للقوزاق الأوكرانيين في ضوء تعاظم الشعور القومي

الروسي. وهكذا، فإذا كانت النسخة الجديدة المعدلة من قصة «الصورة» قد عكست الأهداف الفنية الجديدة لغوغول، فإن التعديل في «تاراس بولبا» قد دلّ على بؤرة التركيز الجديدة فيهما، وهي عظمة روسيا، التفوق الروحي للأرثونكسية الروسية والأمة الروسية. وكانت رائعته الأدبية «الأرواح الميتة» (Dead Souls) وسيلته لنقل وتجسيد هذه الفكرة.

مَثُلت صورة رواية «الأرواح الميتة» في ذهن غوغول في الفترة المثمرة من حياته فيما بين ١٨٣٥-١٨٣٦ على أساس فكرة نقلها له بوشكين على ما يقال. يشكل الجزء الأول من هذا العمل ذروة التألق الفني للكاتب في الثلاثينيات، سواء من حيث الثيمات أو طريقة المعالجة. فهنا يقارب الكاتب حد الكمال في فن الوصف الخارجي وفي فن رسم الصورة. الموضوع هو روسيا، الواقع الروسي بمفارقاته السلبية، وقد احتال الكاتب لإبراز هذا الواقع بصورة كوميدية وعلى خلفية نقد اجتماعي في آن معاً. جاء الجزء الأول من «الأرواح الميتة»، رغم ضخامة واتساع الموضوع، جيداً بالمقاييس الجمالية لغوغول في الثلاثينيات. وكما في قصته السابقة كانت الحبكة أقل أهمية أو دون براعة فن الوصف والتصوير عنده. ظل تعليل سبب ما يجري من «أحداث» - لماذا يشتري تشيشيكوف أرواحاً ميتة - لغزاً خافياً على القارئ حتى الفصل الأخير، وكما في قصصه المبكرة مثل «إقطاعيو العالم القديم» و«الأنف» يقدم غوغول سبباً أشبه بأحجية يجب على القارئ أن يحذرها أو يخمنها.

يزور تشيشيكوف، الشخص الغامض القادم من مدينة ن سلسلة من الإقطاعيين المحليين: مانيلوف - رمز اللطافة غير الفعلية، كوروبوتشكا - إقطاعي عتيق مريب وخرافي، نوزدروف - وغد، محتال وغشاش، ضخم كالثور، ساباكيفيتش - كولاك ثقيل الدم متجهم الوجه، وأخيراً بلوشكين الشحيح. في الحال صار كل هؤلاء معروفين كأنماط بشرية ودخلت أسماؤهم في اللغة وفي التداول اليومي. لكن غوغول لا يحاول أبداً الغوص في شخصياتهم. يُستدل على سماتهم البسيكولوجية من خلال عالم الأشياء الغريبة المتصلة والمحيطة بهم. أيضاً لا تتطور شخصيات هذه الأنماط مع تطور الأحداث باستثناء واحد منها؛ فقُدموا منذ البداية كصناعة جاهزة بملامح وصفات ثابتة

غير متبدلة، تماماً كالأشياء من حولهم. الاستثناء هو بلوشكين الشخص الوحيد، بغض النظر عن تشيشيكوف نفسه، المزود بسيرة شخصية تتيح سيرورة تطور بسيكولوجي. تتناقض حالة الثبات التام التي خلعها الكاتب على الشخصيات الأخرى مع الحركيّة الفارغة لـــ «البطل» تشيشيكوف الذي يرغب أن يبدو مثل كل الأشياء ومثل كل الناس. ومن المستحيل تماماً أيضاً فهم نفسيته، ولا يمكن تلمس ملامحه الإيجابية إلا بين حدين أقصيين لمزدوجين سالبين يلغي أحدهما الآخر: فهو ليس سميناً جداً ولا نحيفاً جداً، ليس كبير السن وليس صغير السن، ورتبته ليست رفيعة جداً ولا متدنية جداً.

تعتبر التشبيهات المطوّلة سمة بارزة في الجزء الأول من «الأرواح الميتة»، يطلقون عليها غالباً لقب تشبيهات هوميروسية، وتعطي أيضاً وفي الغالب انطباع إلغاء ذاتها بذاتها، نظراً لأن كمية التفاصيل الكبيرة المعطاة لتوسيع وجه التشابه والمقارنة صار يلغي بعضها الآخر. وينطبق ذلك في الفصل الأول على تشبيه الذيل الأسود للمعاطف والنساء الوسيمات بالذباب في إناء السكر. وكذلك على تشبيه هجوم نوزدروف التهديدي لتشيشيكوف في الفصل الرابع بهجوم ملازم طائش على حصن منيع.

تنتمي «الأرواح الميتة»، في فكرتها الأساسية كرواية عن محتال يطوف في روسيا مشترياً وثائق فلاحين موتى من أجل ارتكاب جريمة احتيال قانونية، إلى عالم غوغول الكوميدي في الثلاثينيات. لكن فُرضت على الفكرة الأصلية عناصر مميزة من نظرات غوغول الجمالية الجديدة البارزة لديه في الأربعينيات: الحاجة إلى الفن من أجل كشف حقيقة داخلية، لتقديم رسالة إيجابية، وبالتالي الحاجة إلى رؤية كوميدية لتقديم حكمة جدية وعظية. يمكن ملاحظة وإدراك هذه النغمة الجديدة بدءاً من الفصل السادس وما يليه. وثمة الكثير من تدخلات المؤلف في سياق النص لهذه الغاية، إلى جانب الكثير من الأمثلة الأخرى التي تؤكد هدفه وتوفر له النجاح في إيصال رسالة أخلاقية إيجابية. بهذا الشكل صارت مبادرة غوغول طموحة، وصار عمله مشابهاً إلى حد كبير في بعض خطوطه لـــ«جحيم» دانتي، ولا سيما من خلال مرور شخصيات مثل بلوشكين وحتى تشيشيكوف نفسه بتجربة معاناة وبعث روحي.

صارت القصة، على هذا النحو، شيئاً ما شبيهاً بتمجيد القيم الروسية الإيجابية، وصارت «الرواية» كعمل غير مناسبة بجلاء لأداء هذه المهمة. لذا اختار غوغول عنواناً باهراً أكثر "Poema"، الكلمة الروسية ذات الدلالة الضمنية على الطابع الملحمي.

بدءاً من عام ١٨٣٦ عاش غوغول في الخارج، وبوجه خاص في روما. عاد إلى موسكو في خريف عام ١٨٤١ ومعه مخطوط «الأرواح الميتة» بقصد الإشراف شخصياً على مراحل طباعته. كان مجلس إدارة الرقابة على المطبوعات مصدر الخطر الأول، لأن رئيسه - حسب قول غوغول - رفض عنوان المخطوط انطلاقاً من أرضية دينية. فالروح، برأيه، خالدة لا تموت. هنا أشار الكاتب إلى أنه قصد بـــ«الأرواح» المعنى المباشر، أي «الفلاحين». كذلك لم تقبل السلطة الرجعية هذا التأويل، لأنها لا ترضى بتوجيه النقد لنظام القنانة أيضاً. رأى بيلينسكي أن إدارة الرقابة في موسكو لن تمرّر المخطوط، فأخذه إلى سان بطرسبورغ لأن الرقابة هناك أكثر ليبرالية. هنا سمح بنشره أخيراً بشرط تخفيف لهجة النقد الضمني المتصل بقصة الكابتن كوبيكين. لكن تم الاعتراض مرة ثانية على العنوان، فسمح للكاتب الاحتفاظ بـــ «الأرواح الميتة» كعنوان فرعي على أن يكون العنوان الأساس هو «مغامرات تشيشيكوف».. وفي هذه الحالة أيضاً استطاع غوغول الاحتيال على قصد الرقابة والاحتفاظ بالتأثير الغامض للعنوان الأولي. فأشرف بنفسه على تصميم الغلاف، وجعل «مغامرات تشيشيكوف» في الأعلى بأحرف صغيرة و«الأرواح الميتة» تحتها بأحرف عريضة بارزة. لكنه جعل كلمة Poema الأبرز تأكيداً على التنويه أو التعريف الجديد الذي شغل باله الآن واهتم به أكثر من أي أمر آخر.

كان غوغول قد عكف على تأليف الجزء الثاني من «الأرواح الميتة» قبل الموافقة على نشر الجزء الأول، فعاد إلى أوروبا، إلى روما حتى دون انتظار صدور هذا الجزء. لكن تبيّن له أن إنجاز الجزء الثاني مهمة صعبة. فألح عليه وسواس المرض الباطني وطاف منتجعات المياه المعدنية في أوروبا بحثاً عن علاج. بحلول عام ١٨٤٥ كان الجزء الثاني من العمل

مكتملاً وجاهزاً على ما يبدو للنشر، لكن غوغول أحرقه بعدئذٍ على خلفية أنه بشكله الحالي لا يلبي طموحه العظيم. فليس كافياً تصوير شخصية واحدة أو شخصيتين إيجابيتين، ويجب الإشارة بوضوح أكبر إلى الطريق الصحيح البديل. وزعم غوغول أنه رأى في رماد المخطوط المحترق فكرة الجزء الثاني كاملة ناهضة كالفينيق، لكنه لم يبدأ العمل عليه فوراً. بدلاً من ذلك عاد إلى نهجه القديم باحثاً عن إلهامٍ لدى آخرين وطالباً من أصدقائه تزويده بمعلومات وحقائق حول روسيا والحياة الروسية.

لم تكن المسألة التي واجهت غوغول مجرد ضرورة تصوير «أبطال إيجابيين»، علماً أن ذلك ليس بالمسألة القليلة الشأن، نظراً لأنه حتى الآن إنما سلط الضوء على أنماط من البشر سلبية. فالأهم من ذلك هو أنه وضع نصب عينيه تصوير الولادة الروحية الجديدة، ويحتاج من أجل ذلك الدخول إلى عقول وأفكار شخصياته، وهذا تكنيك غريب على نهجه الخارجي المعتمد في التصوير البسيكولوجي.

شهد العالم ١٨٤٢، المميز من عدة جوانب بالنسبة لغوغول ككاتب، نشر عملٍ بعنوان «روما» كجزء من رواية خطط لنشرها بعنوان «أنونسياتا». لم يتميز هذا العمل بمضمون معنوي بقدر ما تميز كنص أدبي، وأثار استهجان بيلينسكي بمضمونه الذي ينضح بعداءٍ للفرنسيين، ولشكلانيته اللغوية. مع ذلك تميز العمل بمحاولة غوغول للمرة الأولى وببراعة الدخول إلى عمق أفكار شخصيته المركزية - أمير إيطالي عائد حديثاً إلى وطنه من رحلة في فرنسا. كان على غوغول أن يطور ويجوّد هذه التقنية إذا ما شاء تحقيق الأهداف التي ابتغاها في «الأرواح الميتة» ذاتها.

ثمة مسألة أخرى أبعد من تحويل الشخصيات السلبية إلى نماذج للمناقبية، هي طبيعة هذه المناقبية ذاتها - طابع الرسالة الإيجابية. ربما برز مؤشر على ذلك في عام ١٨٤٧ مع نشر «مقتطفات من مراسلات مع الأصدقاء». يوحي العنوان برسائل حقيقية، لكن ذلك ليس سوى عنوان لمجموعة أعمال تتراوح مواضيعها بين النقد الأدبي (بما في ذلك تحليل للشعر الروسي ومناقشة لعمله «الأرواح الميتة») وبين التأكيد الاستثنائي، المنذر

بأمر جديد، على تعاليم أخلاقية واجتماعية. لم يكن بيلينسكي وحيداً في رفضه مثل هذه العظات، لأنها تبنت الكثير من آراء ومقولات أصدقاء غوغول السلافوفيليين. كان مزعجاً بوجه خاص حقيقة أن نقاطاً ما وردت لدى غوغول في بداياته، ربما استقبلت بترحاب كتفاصيل غريبة في التصوير الكوميدي لشخصيات، قد أبرزها هنا الآن كأمور جدّية تستحق المحاكاة، من قبيل نصح وحث الإقطاعيين لإحراق الأوراق النقدية أمام فلاحيهم للتدليل على براءتهم من الجشع.

ليس من شأن كل ذلك أن يكون دليلاً جيداً أو بشيراً لرسالة روحية تطرحها «الأرواح الميتة». في تلك الفترة أصدر بولغارين العدو الأكبر لغوغول رواية «إيفان فيجيجين»، من صنف روايات الشطار والعيارين التي أراد من خلالها أيضاً تقديم رسالة إيجابية من قبيل الدفاع عن النظام الاجتماعي القائم. إضافة إلى ذلك، بدأ غوغول في عام ١٨٤٧ مراسلات مع الخوري الأب ماتفي قسطنطينوفسكي الذي رأى معلقون كثيرون أنه قد أثر عليه كثيراً، ولا سيما أنه رفض كتابات غوغول الأولى واعتبره آثماً، كما تمنى عليه أن يشجب بوشكين ويتبرأ منه.

في تلك الآونة كان يمكن وصف الحالة الروحية العامة لغوغول بأي شيء سوى الصحية. وفي كانون الثاني/يناير ١٨٤٨ سعى إلى إحياء ديني في رحلة قام بها إلى الأرض المقدسة، لكنه لم يحصد ثمة سوى الجزع وخيبة الأمل. في نيسان/إبريل عاد بحراً إلى أوديسا، وقضى ما تبقى من عمره القصير في روسيا. اشتغل في هذه الأثناء على النسخة الثانية من الجزء الثاني من «الأرواح الميتة» التي أصبحت جاهزة على ما يبدو مع بداية عام ١٨٥٢. لكن مع حلول الصوم الكبير في شباط/فبراير باشر غوغول صوماً قاسياً، وفي الحادي عشر من الشهر ذاته أحرق من جديد الجزء الثاني من «الأرواح الميتة» في نسخته المعدلة. زعم أن ذلك كان خطأً، وأن الشيطان نصب له فخاً واحتال عليه؛ ولاحقاً رفض تناول أي طعام حتى على الرغم من اللجوء إلى كثير من الأساليب الغريبة والعنيفة لإجباره على الطعام. وفي الحادي والعشرين من شباط/فبراير ١٨٥٢ أسلم روحه.

لكن لم يصب التلف كل الجزء الثاني من «الأرواح الميتة»، سواء في ذلك النسخة الأولى والثانية. نُشر ما تبقى وتم إنقاذه من الرواية في عام ١٨٥٥، ووفّر ذلك فكرة جزئية عمّا كمن في ذهن غوغول ودار في خلده. وعلى الرغم من أن بعض الشخصيات الجديدة، مثل بيتوخ، تكشف من جديد كل العبقرية الكوميدية لغوغول كما عرفناه مبكراً، إلا أن الشخصيات الإيجابية مشبعة بتلك السذاجة التي وسمت «مقتطفات من مراسلات مع الأصدقاء». وعلى هذا النحو جاءت الرسالة المسيحية مثقلة بالشكوك، بدءاً من صورة المليونير المزارع دافع الضرائب مورازوف والإقطاعي «الإيجابي» كوستانجوغلو الذي يرى في كل نفاية نفعاً والذي نلمس فيه من خلال ذلك صدى لفلسفة بلوشكين في شكل عملي أكثر. وهكذا تكون الحيلة المركزية للجزء الأول المتمثلة في شراء وثائق لا قيمة لها للحصول على ثروة مجرد وجه سلبي لمبدأ كوستانجوغلو. بمعنى آخر، تم صقل ومعالجة الفكرة المركزية الواردة في الجزء الأول، حتى بصورة غير مقنعة، لتقديم رسالة إيجابية في الجزء الثاني.

على الرغم من طبيعة الإشكالات الفنية الخاصة التي اتسمت بها أعمال غوغول في الأربعينيات، فإن الكتاب الذين اتبعوا سبيله بدوا في معظمهم «خارجين من معطف» أستاذهم. كانت شخصية الموظف المدني المسكين طاغية طوال المرحلة. فتم إحصاء أكثر من مائة وخمسين حالة تصوير لهذه الشخصية في الأعمال المنشورة في الدوريات الصادرة خلال أقل من ثلاثة أعوام. وكانت هناك معالجة جديدة وأكثر واقعية لموضوع الفقر من قبل كتاب تميز بينهم بوجه خاص ياكوف بوتكوف (١٨٢٠-١٨٥٦) الذي أصدر في عام ١٨٤٤-١٨٤٥ سلسلة اسكتشات وقصص تحت عنوان «قمم بطرسبورغية» (Peterburgskie vershiny). كانت هذه القمم في الواقع هي العليّات التي يسكنها فقراء العاصمة، والتي كانت بالمعنى الاجتماعي «قيعاناً». جرى تصوير هؤلاء الموظفين الصغار الفقراء من سكان سان بطرسبورغ على طريقة المدرسة الطبيعية. في اسكتشات بوتكوف كانت الاعتبارات السوسيولوجية والإنسانية في المقدمة، وشبّه بيلينسكي هذه الاسكتشات بـــ«التصوير الدَّغَري» daguerrotypes، كما شبّه العلاقة بينها

وبين الرواية بعلاقة «الإحصاء بالتاريخ، أو الواقع بالشعر». وقدّم يوري سمارين (١٨١٩-١٨٧٦) تقويماً رصيناً لأبرز ملامح المدرسة الطبيعية من الموقع الآخر المقابل للسلافوفيليين قائلاً: «تقسم الشخصيات إلى مجموعتين - من يضرب ويشتم ومن يتلقى الضرب والشتم. وكان يجب أن يسجل كل شيء كما في قوائم الجرد - وضع الأثاث، بقع الحائط، مزق ورق الجدران. أما العناوين المعتمدة فكانت الأبسط ما يكون والأكثر عمومية قدر الإمكان: الإقطاعيون، ربة المنزل، القرية، الأقرباء.... إلخ».

في عام ١٨٤٥ أصدر نيكولاي نيكراسوف «ألمناخ» almanac في جزأين أسماه «فيزيولوجيا سان بطرسبورغ» (Fiziologiya Peterburga) كان أشبه ببيان أو إعلان عن اتجاه أدبي جديد. كان يمكن تلمس روح بيلينسكي خلف هذا المشروع، وقد كتب مقدمته إضافة إلى ثلاث مواد أخرى في المجموعة. أوحى العنوان ذاته بأن المشروع نوع من دراسة موضوعية علمية للعاصمة كمدينة كما هي في واقع الحال. كان مصطلح «فيزيولوجيا» مفهوماً أدبياً مستمداً من بلزاك ومستقرضاً من الفرنسية (كان قد صدر في فرنسا عدد من الأعمال بعناوين تضمنت كلمة «فيزيولوجيا» لكتاب مثل بول دي كوك). لكن كان كثيرٌ من المساهمين في «ألمناخ» متأثرين بوضوح بغوغول وبقصصه عن بطرسبورغ، حتى على الرغم من أن الواقع الذي صوّره قريب من حدود الفانتازيا، كما كانت رؤيته لبطرسبورغ ذات طابع كاريكاتوري غروتسكي grotesque. وهكذا جاء سفر «فيزيولوجيا سان بطرسبورغ» محاولة لتعميق واقعية غوغول، لإظهار الوجه الكالح لحياة فئات شتى من سكان بطرسبورغ ولتقديم مقاربة سوسيولوجية أكثر موضوعية ورصانة من الطريقة شبه السوسيولوجية التي وسمت قصة غوغول «شارع نيفسكي».

كان فلاديمير داهل (١٨٠١-١٨٧٢) كاتباً معروفاً عندما شارك في «فيزيولوجيا سان بطرسبورغ» بقصته «البوّاب» (Dvornik) التي كان قد نشرها في الحقيقة قبل عام مضى. القصة عمل معبر تماماً عن الاتجاه الطبيعي ركز فيها المؤلف على وصف القذارة التي يعيش وسطها البوّاب غريغوري: فراشه عش هوام وحشرات، عدم رغبته في غسل أواني مطبخه، مفهومه

للأخلاق. كما تكشف معرفته (أي المؤلف) بالمفردات والعبارات العامية الخاصة باللصوص ومناقشته لها عن اهتمامات إتنوغرافية ومعجمية قوية. وفي هذا السياق ثمة فعلاً مفارقة أن يكون داهل المتحدّر من أصل دانماركي مباشر واحداً من شخصيات القرن التاسع عشر الأكثر اهتماماً بمقولة «الروسنة» Russianess. ولقد برهن عن ذلك كضليع في الفولكلور والاتنوغرافيا عندما قام بجمع الأمثال الشعبية والحكم والأقوال المأثورة والحكايات الشعبية. غير أن أهم عمل له في هذا الحقل ودونما ريب هو «قاموس اللغة الروسية الحية» (Tolkovy slovar zhivogo vilikorusskogo yazyka) الصادر فيما بين ١٨٦٣ و١٨٦٧، وما زال حتى يومنا هذا منجماً للمعلومات اللغوية حول الصيغ غير الأدبية للغة الروسية.

اتخذ داهل ككاتب لقب «قوزاقي من لوغان» (نسبه إلى المدينة الصغيرة التي وُلد فيها)، كما سمى نفسه أحياناً ف.أ. لوغانسكي. ركز داهل بشكل أساسي على جنس الاسكيتش الفيزيولوجي، لكن، وعلى الرغم من مساهمته في أنطولوجيات مثل «فيزيولوجيا سان بطرسبورغ» وغيرها، إلا أن اهتمامه بالأنماط القومية لم يكُن ذا صلة بروح ومسار المدرسة الطبيعية. وفعلاً أعجب بكتاباته بولغارين كما السلافوفيليون، كما ساهم في مجلة بوغودين «الموسكوفي». وفي عام ١٨٣٩ رأى السلافوفيلي قسطنطين أكساكوف في قصة داهل «الليل عند مفترق طرق» (Noch na rasputi) بعد أن اطلع عليها فتحاً لعصر جديد في الأدب الروسي.

كان داهل صديقاً لبوشكين، قريباً منه وحاضراً أثناء وفاته. بدأ لحترافه الأدب في الثلاثينيات، لكنه تألّق في الأربعينيات. في عام ١٨٤٦ نشر مجموعة قصصه الطويلة والقصيرة وحكاياته الشعبية في أربعة أجزاء، وفي العام التالي قرّظها تورغنيف معبراً عن إعجابه بها. كما رأى بيلينسكي في داهل استمرارية لإرث غوغول في أفضل أعماله. وتكلّم غوغول وبيلينسكي عن اسكتشاته معتبرَين إياها ضرباً من «إحصاءات حية» آخذين بالاعتبار أعماله «القوزاقي الأورالي» ((Uralsky kazak, 1842)، «البوّاب» (١٨٤٤)، «الروسي» (Rusak) و«الفنلنديون في سان بطرسبورغ»(Chukhontsy v Pitere). لكن بيلينسكي كان

أقل مدحاً لداهل زاعماً أنه لم يكن مؤهلاً لكتابة قصة تتضمن حدثاً متطوراً وحلاً لعقدة، وأن كل محاولاته في هذا الجنس كانت ناجحة جزئياً فقط.

ربما يكون داهل نفسه قد أعطى مبرراً لمثل هذا النقد من خلال مقدمته القصيرة لـــ«فاكخ سيدروف تشايكين» (١٨٤٢) عندما حذّر قراءه ألا يتوقعوا رواية، بل – حسبما قال – «جنس صور حيّة». مع ذلك لم يكن هذا النقد مؤسساً جيداً بالكامل. فداهل قادر على حبك حدث قصصي متكامل. دليل ذلك قصته «السُكْر، الحلم والواقع» (Khmel, son i yav, 1843) التي تبدأ بجريمة (بعقدة) اضطر أو أُجبر البطل ستيبان على الاعتراف بارتكابها، رغم أنه لم يكن فاعلها، وعلى هذا الأساس يتم حل العقدة الناشئة. كان غوغول ألطف في نقده داهل، إذ رأى أنه لم يكن بحاجة لحبك عقدة قصصية، ثم حلها من أجل بناء عمل قصصي آسر بالمطلق. وربما يكون أدرك في داهل موهبة شبيهة بموهبته هو، وداهل امتلك فعلاً موهبة الرسم الحي الآسر لشخصيات ذات خصوصية بلمسات بسيطة مثل غونوبوبل وروتميستر شيلوخفستوف في قصته الطويلة «بافل ألكسيفيتش إيغريفي» (١٨٤٧) وشخصية إيفان التي تظهر في ثلاثة أشكال في رواية «فاكخ سيدروف تشايكين». يذكرنا هذا العمل الأخير بحيلة شراء أرواح ميتة للمتاجرة بها كملكية حية في رواية غوغول، غير أن الحبكة حدث مركزي كامل عنده، فيما هي لدى داهل تفصيل مشهدي ورد في سياق تصوير الشخصية.

داهل، مثله مثل غوغول، مستمع جيد للغة شخصياته، ومولع بوجه خاص بالنكتة اللغوية، ويركز مثله على الملابس لغرض كوميدي. وهكذا نرى إيفان ياكوفلوفيتش شيلوموف في «فاكخ سيدروف تشايكين» يرتدي ملابس تبعاً للأمزجة البسيكولوجية المختلفة، وفي العمل نفسه يطلب من بنات كالوجين أن يتقاسمن ارتداء ملابس مشتركة، في حين أن ذلك غير مناسب لأن بعضهن لا يتمكّن من ارتداء ملابس داخلية. لكن مع كل ذلك نرى داهل في «بافل ألكسيفيتش إيغريفي» مختلفاً عن غوغول بخصوص الطريقة «الخارجية» لتقديم صورة الشخصية، فرواية داهل تنطلق لتثبت أن من المستحيل تقديم شخصية إنسان بالاعتماد فقط على وصف مظاهره الخارجية.

كما لدى غوغول، ثمة عنصر نقد اجتماعي قوي في بعض كتابات داهل، على الرغم من بروز قوته أكثر كمعاين ومراقب للحياة منه كناقد اجتماعي. ففي العام ١٨٤٨، المصيري بالنسبة له، وجد نفسه في ورطة مع لجنة بوترلين السرية بسبب قصته «قارئة البخت» (vorozheyka) حول امرأة فلاحة تتعرض لاحتيال غجرية، والتي تسببت في صدور حكم عليه على خلفية الجملة التالية في سياق القصة: «السلطات، كعادتها، لم تفعل شيئاً». فاستدعى وزير الداخلية المؤلف الذي عمل موظفاً في سان بطرسبورغ وخيّره بين الكتابة والوظيفة. وفي لحظة، غالباً ما تكررت في تاريخ الأدب الروسي، أحرق داهل الكثير من أوراقه وقرر الاحتفاظ بقصصه لزمن آخر قادم، ربما يكون مناسباً أكثر لنشرها. وعندما حل هذا الوقت المناسب بعد موت القيصر نيكولاي الأول أصدر داهل مجموعة بعنوان «صور من الواقع الروسي» (Kartiny russkogo byta, 1856). لكن، مع الأسف، بدت هذه القصص، في المناخ العام الراديكالي الذي أعقب مرحلة حرب القرم، قديمة غير جذابة، وهاجمها النجم الراديكالي الصاعد تشيرنيشيفسكي - الأمر الذي أثر على سمعة داهل لفترة غير قصيرة.

على عكس داهل، بدأ دميتري غريغوروفيتش (١٨٢٢-١٨٩٩) مشواره الأدبي بقصته «عازفو الأرغن البطرسبورغيون» (Peerburgskie sharmashiki) التي نشرها في «فيزيولوجيا سان بطرسبورغ». وفي ربيع عام ١٨٤٦ غادر العاصمة متجهاً إلى ضيعة لُمه بنيّة البحث عن موضوع جديد، ووجده ليس لنفسه فقط، بل وللأدب الروسي أيضاً. أخذ معه أعمال الشاعر الشعبي كولتسوف ورواية ديكنز «أوليفر تويست». وطلع علينا لاحقاً برواية قصيرة عن أوليفرتويست الروسي، رغم أن يتيمه لم يكن فتى من المدينة، بل فتاة ريفية هي أكولينا، جرى التركيز على البطلة الفلاحة في الأدب في أواخر القرن الثامن عشر بداية من قبل كرلمزين في «ليزا الفقيرة»، وتابع ذلك لاحقاً نيكراسوف في قصيدته «الصقيع والأنف الأحمر» وفي قصائد أخرى. وعلى الرغم من أن قصة كرلمزين قد مثّلت تحولاً في موقف شرائح الطبقة العليا من الفلاح، إلا أنها كانت قصة سنتمنتالية لم تعط فكرة عن الواقع الفعلي لحياة الفلاحين.

لكن غريغوروفيتش قارب الموضوع بنظرة فنان من المدرسة الطبيعية وبعين ترى إلى التفاصيل الواقعية. وتناغم مع هذه المقاربة الجديدة واقع أن قصته لم تحمل اسم بطلته، بل عنواناً «سوسيولوجياً» يشير إلى طريقة حياة – «القرية» (Derevnya). وعلى الرغم من أن الخيط المركزي لرواية غريغوروفيتش هو حياة الفتاة أكولينا، إلا أن المرء يلمس من خلال طريقته الإنشائية حقيقته ككاتب اسكتشات أكثر منه مؤلف معني بعمل قصصي ذي حبكة درامية. وتبعاً لذلك نراه يركز على أعراف وعادات الفلاحين، على الفولكلور واللجوء إلى اللغة العامية الدارجة في التعبير.

أكولينا طفلة يتيمة ربّتها راعية بقر. كانت حياتها قاسية تخللها الضرب والتعنيف، لكنها نشأت في القرية، تعلمت فولكلورها وقابلت رجال دين جوّالين. لم تجعلها حياتها الصعبة هذه خشنة فظة، بل بقيت حساسة رقيقة المشاعر. ذات مرة غلبتها عواطفها عندما مرت بقبر أمها، وتلك إشارة إلى أن الفلاحين كائنات إنسانية بعواطف إنسانية (طوّر تورغنيف هذه الثيمة – وكان كرامزين أول من أشار إليها – بمهارة فنية واقعية أكبر في اسكتشاته). رأى رجل الدين في زيارة نادرة له إلى القرية أكولينا وقرّر أن يزوجها من غريغوري ابن الحداد، لكن كانت قيمه (أي رجل الدين) غريبة جداً لدرجة لم يدرك معها أنه من المهين أن يتزوج ابن حداد يتيمة تربت ونشأت لدى امرأة مربية أبقار. مع الأسف كانت حياة أكولينا في بيتها الجديد مفعمة بالبؤس. كانت تُضرب من قبل زوجها السكّير الذي لم يكن فلاحاً حقيقياً، بل رجلاً أفسدته حياة البطالة في ظل حانوت حدادة شبه عاطل عن العمل في قرية. عزاء أكولينا الوحيد كان ابنتها دونكا، لكن أهل زوجها – وقد استغربوا كيف أنها لم تمت أثناء مخاض الولادة – عملوا ما في استطاعتهم لإخضاعها لظروف قاسية كفيلة بإنهاك صحتها. كان وصف مشهد جنازة أكولينا أفضل وأروع ما في القصة، إذ نرى غريغوري يقود العربة بسرعة وسط عاصفة ثلجية لدفن جسد زوجته، بينما طفلته دونكا المفجوعة والمضطربة تركض خلفه مخوّضة في الثلج للحاق به.

يركز غريغوروفيتش في عمله التالي حول الموضوع الفلاحي الذي حمل عنوان «أنطون المنحوس» (Anton Goremyka, 1847) على الحبكة القصصية، واعْتُبر عموماً أفضل عمل له ككاتب. إنها قصة الفلاح المسكين أنطون الذي تأخر عن دفع ما توجب عليه من ضرائب، وقد أُمر من قبل مساعد مأمور التنفيذ القاسي القلب ببيع حصانه للوفاء بدينه. وهكذا ذهب أنطون إلى سوق البيع في المدينة المحلية، لكن حصانه سُرق بينما كان هو يقضي ليلته في خان اللصوص، فاضطُر لرهن معطفه لدى صاحب الخان مقابل إقامته عنده في تلك الليلة. تحدى المسكين البرد وهو يطوف باحثاً عن حصانه إلى أن انتهى به المطاف للانضمام إلى عصابة لصوص قُبض على أعضائها لاحقاً واقتيدوا إلى السجن في سيبيريا. تنتهي القصة - حسب فكرة غريغوروفيتش الأصلية - بانتفاضة فلاحية ضد السلطات التنفيذية الطاغية. لكن ما كان ممكناً السماح بمثل هذه الخاتمة، وكتب موظف الرقابة ألكسندر نيكيتينكو بنفسه نهاية القصة كما هي عليه الآن. مع ذلك ظل ثمة عنصر قوي من النقد الاجتماعي للقيم «البرجوازية» التي يتبناها مساعد مأمور التنفيذ وزوجته المنبوذة، والمتناقضة مع حال أنطون ومصيره الأسود. وثمة أيضاً وصف رائع لسوق البيع (البازار)، لقُطاع الطرق في الريف وللريف الروسي ذاته.

في قصة «المتروك» (Bobyl, 1847) تم التخلص من جثة رجل غريب وُجد ميتاً إلى خارج القرية من قبل كل من صاحبة العزبة والفلاحين أنفسهم، لأنهم خافوا من التبعات القانونية التي ستنشأ حتماً إذا ما اكتُشفت جثة رجل مجهول في أرضهم. تتعمق حالة غياب سجية الإحسان وفعل الخير لدى هؤلاء الناس من خلال تصوير صاحبة العزبة منشغلة بأدوية الطب الشعبي واحتفال فلاحيها بعيد الخريف في ذلك الوقت.

إذا كان غريغوروفيتش قد نجح في تغيير بؤرة اهتمام المدرسة الطبيعية التي ركزت سابقاً في الأساس على المدينة، فإن تورغنيف كان أول من لكتسب شهرة حقيقية من خلال معالجته وضع القرية. وُلد إيفان تورغنيف (١٨١٨-١٨٨٣) في مقاطعة أريول التي وصف الكاتب ملامحها وطبيعتها بشكل بارز في كتاباته المبكرة. كانت أمه امرأة غنية جافية الطباع وعلى علاقة سيئة بزوجها. كانت أيضاً مستبدة متسلطة في علاقتها مع فلاحيها ومع ابنها.

ذهب إيفان تورغنيف إلى جامعة موسكو عام ١٨٣٣، ودرس في جامعة سان بطرسبورغ في الفترة بين عام ١٨٣٤ و١٨٣٧، ثم تابع دراسته ثلاث سنوات في جامعة برلين بين عامي ١٨٣٨ و١٨٤١. أعطته هذه الخلفية توجهاً غربياً واضحاً، مثلما جعلته في الثلاثينيات مدركاً للتيارات الفكرية في جامعة موسكو. تورغنيف لم يتزوج، لكن حبه العظيم لمغنية الأوبرا الفرنسية بولينا فياردو استغرق حياته كلها. كانت علاقته بها وبأسرتها (بزوجها أيضاً) دائمة، ومادة «للقيل والقال» والتخمين حول طبيعتها الحقيقية. وعلى خلفية هذه العلاقة مع مدام فياردو تخاصم تورغنيف مع أمه في عام ١٨٤٥، وغادر روسيا في عام ١٨٤٧ ليبقى قريباً من حبيبته، ولم يعد إلى وطنه إلا في عام ١٨٥٠ إثر ورود أخبار عن مرض أمه وحالتها الصحية الحرجة. أصبح تورغنيف بعد وفاة أمه غنياً وقادراً على الاستمتاع في سياحة طويلة عبر أوروبا، وعادة بصحبة بولينا وأسرتها.

بدأ تورغنيف مشواره الأدبي بالشعر، وكان لهذا الأمر دلالة انعكست لاحقاً في نثره الذي تميز بإحساس بالأسلوب الروسي الجيد وبالسعي من أجل البساطة الأنيقة – تلك المهارة التي تدرّب عليها وتعلمها مقتفياً في ذلك خُطا بوشكين. أعمال تورغنيف النثرية «شاعرية»، ولا سيما في الحضور الطاغي للطبيعة فيها. فقد أحب، أكثر من أي ناثر آخر في زمانه، الريف الروسي واحتل الوصف الطبيعي دوماً مكانة بارزة في أعماله. كانت القصيدة الطويلة «باراشا» (١٨٤٣) العمل الأول الذي منح تورغنيف شهرة في بداياته. كان شعره هنا أنيقاً مصقولاً برز فيه بوضوح التأثر بأسلوب ومنطق بوشكين. فجاء هذا العمل في الحقيقة بمثابة إعادة كتابة لــ«يوجين أونيجن»، لكن ليس عبر مقطوعات تألف كل منها من أربعة عشر سطراً – كما هو لدى بوشكين –، بل تقليداً له في مقطوعات من ثلاثة عشر سطراً مقفلاً. وربما لم يكن لدى تورغنيف شيء جديد يقوله في الشعر، لكن كان ذلك مدرسة جيدة له ككاتب نثر في المستقبل، وجهوده الأولى في هذا الحقل تدين بالكثير لنثر شاعر آخر.

تأثير ليرمنتوف على تورغنيف أكيد، وبرز ذلك جلياً في قصصه المبكرة. تجلى تأثر تورغنيف بالشخصية البيتشورينية مثلاً في شخصية أندري

كولوسوف بطل قصة له حمل عنوانها الاسم ذاته (١٨٤٤) وفي شخصية فاسيلي لوشينوف بطل قصة «ثلاث صور» (١٨٤٦). إنها رومانتيكية الجيل السابق، والمبارزة التي شكلت ذروة الحدث في هذه القصص والتي تتكرر في مناسبات أخرى في أعمال الكاتب في مرحلة النضج. وفي السياق ذاته تحمل قصة «المبارز» (١٨٤٧) صبغة ليرمنتوفية مميزة، وشخصيتها الرئيسة لوجكوف نسخة عن بيتشورين، وإن كان أقل شاعرية وثقافة. وبلغ تأثير ليرمنتوف على تورغنيف هنا حد الاقتباس المباشر من قصته «تلمان» إحدى فصول «بطل من هذا الزمان». فعندما يستخدم لوجكوف سيفه بصورة رمزية ويحصل على زنبق الماء لماشا وتُدهش يكرر قول بيتشورين «أنا لا أحسن السباحة». كذلك نلمس تأثر تورغنيف بليرمنتوف في سياق آخر – في وصفه الفتاة اليهودية في قصة «اليهودية»("Zhid") (١٨٤٧) على غرار وصف ليرمنتوف لحورية الماء في قصته «الحورية».

بموازاة هذا الولع المبكر بـــ «الشخصية القوية» ثمة أيضاً تماثل آخر تجلى في موضوع التضحية بالذات، ولا سيما في مسائل الحب، وأكثر ما تجلى ذلك في شخصية كولوسوف وفي شخصية كيستر في قصة «المبارز». هنا أيضاً موضوعة الرومانتيكية التي يتسم بها أبطال دوستويفسكي «الحالمون» في بداياته، لكن ذلك – بالنسبة لتورغنيف – متعلق أيضاً بمفهوم مبدأ الفروسية الدونكيشوتي في الأدب الذي سيبرز لاحقاً في كتاباته وحتى في حياته، ولا سيما في علاقته ببولينا فياردو.

كان غوغول أيضاً، بلا ريب، أحد الكتاب الذين تأثر بهم تورغنيف في بداياته. لوحظ ذلك بوجه خاصة بُعيد عام ١٨٤٨، وربط النقاد ذلك بنشر «مقتطفات من رسائل مع الأصدقاء» والحاجة التي شعر بها مؤيدو وأتباع بيلينسكي عقب وفاته في الحفاظ على ميراث غوغول من غوغول نفسه. وإنّ تعرّض هذا الميراث لتعديل أو قراءة جديدة لدى دوستويفسكي في روايتي «الفقراء» و«البديل» وفي قصص أخرى دليلٌ على إمكانية صياغة جديدة لهذا الميراث.

قصة تورغنيف «بيتوشكوف» (١٨٤٨) غوغولية الطابع دون ريب، لاسيما تصوير الخادم أونيسيم الذي يشبه أوسيب في «المفتش العام». مع ذلك، يدين خطاب بيتوشكوف بالكثير لدوستويفسكي في بداياته. فاستهل عام ١٨٤٨ مرحلة صعبة في الأدب كان حضور غوغول فيها طاغياً عبر مواضيعه ونماذجه كما أشار إلى ذلك أحد المعاصرين: «في إحيائهم غوغول وقع كتّاب المدرسة الطبيعية ضحية تطرف مفرط؛ امتدحوا فقط تلك الأعمال التي تصف السكارى، الفاسقين، الآثمين والمتمردين، وهم أنفسهم كتبوا بهذه الروحية». وقصة تورغنيف الآنفة الذكر تصور أيضاً السكر وحياة القاع، وهي إضافة لذلك لا تطري أو تداهن السلطة ممثّلة بالميجور رئيس بيتوشكوف. وهكذا، فليس مفاجئاً أن عانت قصة «بيتوشكوف» كثيراً من مقص ممثل الرقابة، وألا يتمكن مؤلفها من تدارك ومعالجة الكثير من الحذف والتشويه الذي طالها إلا في عام ١٨٥٦. كان تورغنيف بحلول هذا الوقت واحداً من أعضاء المدرسة الطبيعية، رغم أنه اعتُبر نصيراً لهذا الاتجاه في عام ١٨٤٦ عندما ساهم وشارك في «مختارات بطرسبورغية».

يبدو تأثير غوغول - منظوراً إليه من خلال التركيز الدوستويفسكيّ الجديد - حتى أكثر حضوراً وبروزاً في قصتين عائدتين لعامي ١٨٤٩ و١٨٥٠. فقصة «هاملت مقاطعة شيكروف» (Gamlet Shigrovskogo uezda) من مجموعة «مذكرات صياد» مؤلفة من قسمين. فلا يعرض القسم الأول، الذي يصف اجتماعاً مسائياً في أحد البيوت الريفية «غاليري شخصيات» إقطاعية محلية مميَّزة وحسب، بل ويوظف بعض الوسائل الغوغولية الأخرى، مثل الأسماء الوصفية المعبّرة، التصوير من خلال طريقة الكلام والعادات المتصلة بذلك، التشبيهات المطوّلة والزعم برفض وصف ما هو موصوف فعلاً. إذا كان كل ذلك غوغولي الطابع، فإن القسم الثاني من القصة - ولاسيما «اعتراف» البطل نفسه، مع وعيه الذاتي المرهف واستعداده لاقتراف جريمة وسلوكه المتناقض اللاعقلاني - يحمل ملامح دوستويفسكية خالصة تقريباً.

تفصح القصة الثانية «مذكرات شخص زائد» (Dnevnik lishnego cheloveka) عن تأثير غوغولي مشابه مع مبالغة دوستويفسكية. هذه القصة

متأثرة بوضوح ظاهر بـــ «يوميات مجنون»؛ فعلى الرغم من استخدام كلمة أخرى بنفس المعنى في العنوان («مذكرات» بدلاً من «يوميات») والتغيير في التواريخ المعطاة من قبل بوبريتشن، فإن بطل تورغنيف تشولكاتورين يعرض مذكرات يوماً بيوم باستثناء واحد هو يوم ٢٨ آذار/ مارس، لكنه يعتذر في اليوم التالي عن الإهمال الحاصل مستشهداً بقول بطل غوغول: «لم تكن لديّ البارحة قوة لمتابعة مذكراتي، فاستلقيت، مثل بوبريتشن، معظم الوقت على سرير ومازحت تيرنتيفا». (في كلا العملين أيضاً ثمة كلب يدعى تريسور). وعلى الرغم من أن يوميات تشولكاتورين تخلو من شخصيات غوغولية تتطير من التواريخ، إلا أن تاريخ الأول من نيسان الذي تنتهي به اليوميات ذو مغزى في هذا السياق (كذبة أول نيسان)، كما أنه متبوع بتعليق من قبل قارئ مفترض يحمل اسماً كوميدياً غوغولي الطابع هو بطرس زوديتشن (كلمة زوديتشن تعني «المستريح الذي يحك جلده»).

كانت «يوميات مجنون» أيضاً نقطة انطلاق من أجل التجديد الواقعي بسيكولوجياً لغوغول من قبل دوستويفسكي. فقصة غوغول تتعامل مع المشاكل النفسية لإنسان صغير من بسطاء الناس مصاب بعقدة نقص، واقع في حب امرأة من طرف واحد ويحسد منافسه المقبول اجتماعياً أكثر منه. طوّر دوستويفسكي، مثل غوغول قبله، هذا الموضوع في رواية «البديل» من خلال الوعي غير المتوازن للشخصية المركزية، لكن تشولكاتورين تورغنيف لا يفقد اتزانه، يحلل أفعاله وتصرفاته وعواطفه بعناية مثل بيتشورين بطل ليرمنتوف. فالبهجة التي استشعرها تشولكاتورين على ما يبدو من خلال معاناته ربما تكون دوستويفسكية الطابع، لكنه كان ليرمنتوفي التفكير عندما قال: «من المفرح والمؤلم أن تنكأ الجراح القديمة».

القصة، رغم مبالغاتها الكوميدية، جدّية، وتتضمن نبذة من سيرة ذاتية لافتة. إنها قصة رجل مجايل لتورغنيف عمره ثلاثون عاماً، ابن إقطاعي ميسور الحال، ربتّه أمٌّ قوية غير قادر على حبها مع انجذاب إلى أبٍ ضعيف منصرف إلى ملذاته لا سلطة له في البيت. كنتيجة لذلك من الصعب عليه، وقد بلغ سن الرشد، إقامة علاقة صحيحة مع امرأة، ويشعر أنّه زائد في هذه الحياة. عجلت

قصة تورغنيف هذه بولادة عمل دوستويفسكي «مذكرات من قبوي» المنشورة عام ١٨٦٤. الشخصيات المركزية متشابهة من حيث الإحساس بالعزلة والاستلاب وحب إذلال الذات، وثمة في كلا العملين مزج مشابه للحاضر والماضي، ومشاحنات دائمة مع الخادم، كما أن الشخصية النسائية المركزية في الحالتين تدعى ليزا. عدا ذلك ثمة في قصة «هاملت مقاطعة شيكروف» مذكرات «قبوية» أيضاً، بحيث أن تورغنيف لم يكن متأثراً فقط بدوستويفسكي الشاب عن طريق ليرمنتوف، بل واثر فيه بطرحه أفكاراً ومواضيع وجدت صدى لها في كتابته (أي دوستويفسكي) في مرحلة النضج. قد يبدو هذا الربط بين تورغنيف الكاتب الكلاسيكي الواضح وبين الجانب الأكثر ظلاماً لدى دوستويفسكي غير متوقع، لكن ذلك سوف يتكرر أو يستعاد في «الحب الأول» (١٨٦٠)، عندما يلامس تورغنيف من جديد الموضوع الشخصي وخصوصيات متصلة بتنشئته.

لقد التقط الأدب، والنقد الأدبي بوجه خاص، هاتين الشخصيتين البسيكولوجيتين - «الإنسان الزائد» و«هاملت» - وأصبحا جزءاً من عدة الشغل في أيدي نقاد الأدب، ليس البسيكولوجيين فحسب، بل والاجتماعيين أيضاً. اتخذ مصطلح «الإنسان الزائد» الذي استخدمه تورغنيف هنا للمرة الأولى معنى مختلفاً تماماً ووُظف لوصف شخصيات مثل «أونيجن» و«أبلوموف» وشخصيات في أعمال تورغنيف اللاحقة مثل «رودين». كان هؤلاء مثل «الحصان الخامس» أو «العجلة الخامسة» زائدين بالنسبة للقوة التي تدفع حركة الدولة، أو التي تجر عربة المجتمع؛ كانوا «هاملتيين»، أقله لأسباب شخصية وبالأكثر لأسباب اجتماعية.

في عام ١٨٥٢ وجد تورغنيف نفسه معتقلاً بسبب نشره كلمة نعي لغوغول (قبل ثلاث سنوات ألقي القبض على دوستويفسكي، لأنه قرأ رسالة بيلينسكي لغوغول). وكتب تورغنيف عندما كان في السجن قصته السنتمنتالية الدامعة «مومو» حول فلاح أصم أبكم أُجبر على إغراق كلبه الأثير المدلل. لكن عندما عاد تورغنيف تالياً إلى موضوع غوغولي بدا متخلصاً تماماً من تأثير منافسه المنسي دوستويفسكي . فقصة «الصديقان» (Dva priyatelya, 1854) هي مثل قصة غوغول «الإيفانان» حول صديقين مختلفين تماماً. لكن بالمقارنة مع

شخصيتي غوغول فإن النزاع بينهما (في هذه الحالة بين فلاحيْن) لا يجعلهما في حالة خصومة، بل يوحدهما. قادهما موضوع غوغولي آخر - محاولة أحد الصديقين تزويج الآخر (كما في قصة غوغول «الزواج») - إلى زيارة مجموعة من الإقطاعيين المحليين، كما في «الأرواح الميتة» (أحدهما كان امرأة أرملة «محرَّرة» كانت حتى وراء التعجيل بتصوير كوكشينا في رواية «الآباء والأبناء». لكن، على الرغم من كل شخصياتها الغوغولية التي حملت أيضاً أسماءً ذات طابع غوغولي، إلا أن القصة تعاني من ضعف أساسي تمثل في عرض تصويري لسلسلة من الشخصيات أكثر من بناء قصة محبوكة بشكل جيد، وتم الاحتيال على موت الشخصية المركزية: في البداية كان منوياً إغراقها في بحر، ثم استعاض تورغنيف عن ذلك بحيلة المبارزة.

تعتبر قصة «بقعة هادئة» (Zatishe, 1854) حتى أضعف من حيث البنية والحبكة القصصية، وكذلك الأمر بالنسبة لقصة «ياكوف باسينكوف» (١٨٥٥) المتميزة أساساً برسمها صورة بيلينسكي الشاب. وكان تورغنيف قد استخدم قبلاً مادة سيرة ذاتية مشابهة في قصته «أندري كولوسوف» المستندة افتراضاً على أعضاء جماعة ستانكيفيتش. من جهة أخرى تقوم قصة «الخان» (Postoyaly dvor, 1852)، مثلها مثل قصة «مومو»، حول موضوع الفلاح، والاثنتان لم يدخلهما تورغنيف في مجموعة «مذكرات صياد». كما استبعد المؤلف من المجموعة قصتين متعلقتين بموضوع الصيد هما «ثلاث صور» (Tri portreta, 1846) و«ثلاثة لقاءات» (Tri vestrechi, 1852). تنتمي هذه الأخيرة بجوها العام الرومانتيكي وشبه الفانتازي إلى صنف آخر من إبداع تورغنيف - قصص تخللتها خوارق أو عناصر من عالم ما فوق الطبيعي Supernatural كتبها في أواخر حياته.

ظهرت قصة تورغنيف القصيرة «خور وكالينيتش» في عام ١٨٤٧ في «المعاصر» مع عنوان فرعي «من مذكرات صياد». كانت هذه فاتحة أهم عمل صدر لاحقاً لتورغنيف في بداياته، لأن النجاح العظيم لهذه القصة شجّع الكاتب على نشر قصص أخرى من هذه السلسلة المتشابهة موضوعاً. وفيما بين ١٨٤٧ و١٨٥١ نشرت «المعاصر» اثنتين وعشرين منها، كانت

قصة «كاسيان من البلاد الجميلة» آخرها. وظهرت مجموعة «مذكرات صياد» (Zapiski okhotnika) في طبعة مستقلة في عام ١٨٥٢ مع إعادة ترتيب للقصص وإضافة قصة جديدة بعنوان «إقطاعيان» (Dva pomeshika). ولاحقاً أضيفت إلى هذه المجموعة قصص أخرى: «نهاية شيرتوبخانوف» (Konets Chertopkhanova)، «العجلات المقرقعة» (Stuchit) و«الطاقات الحية» (Zhivye moshchi, 1847).

صور تورغنيف في «مذكرات صياد» الفلاح كإنسان ذي مشاعر طيبة لطيفة وحتى ذي حساسية فنية (انظر «المغنّون» ["pevtsy"]). على العكس بدا أسيادهم في الغالب غير إنسانيين، غير حساسين وقساة القلوب. ورغم أن القصص غير ذات صلة قوية بموضوع الصيد (وسيلة استقرضها أنطون تشيخوف لاحقاً في ثلاثية قصصية)، إلا أن العنوان - وربما عن عمد - مضلل، لأن الصيد ليس الشغل الشاغل للمؤلف هنا، بل الفلاّح ومصيره أولاً وآخراً. ويتضح ذلك بجلاء من خلال الأسباب التي ساقها تورغنيف في عام ١٨٦٨ في معرض تفسير غيابه عن روسيا عندما كتب هذه القصص. قال المؤلف بهذا الصدد إنه «كان من الضروري تماماً بالنسبة لي أن أبتعد مسافة عن عدوي من أجل مهاجمته بكل قوة ممكنة من هذه المسافة. اتخذ هذا العدو في ناظري شكلاً محدداً، وحمل اسماً معروفاً تماماً: نظام القنانة».

في تلك الآونة، في عام ١٨٥٨ صدرت رواية هاريت بيتشرستو «كوخ العم توم»، واستطاع القراء الروس عقد مقارنة بين الزنوج العبيد في أمريكا وإخوانهم الفلاحين الروس. وقيل إن القيصر المقبل ألكسندر الثاني أخذ على نفسه عهداً، بعد أن قرأ «مذكرات صياد»، بتحرير الأقنان عندما يتولى العرش.

كان العنوان الذي اختاره تورغنيف لمجموعة قصصه هذه غامضاً. فكلمة «صياد» (okhotnik) كان يمكن أن تعني أيضاً «الشخص المولع بشيء ما»، والولع الحاصل هنا متعلق بالفلاحين وحياتهم أكثر مما هو متعلق بهواية أو رياضة الصيد. وللقصص بمعظمها صور أشخاص، ورغم الحكايات والنوادر الواردة في هذا السياق، إلا أنها تلعب بمجملها دوراً تابعاً خادماً للوصف السوسيولوجي والبسيكولوجي. القصة الأولى «خور وكالينيتش» مبنية على

تصوير شخصين متناقضين: خور الرجل العملي الصلب والجلف (وله من اسمه نصيب) ونقيضه كالينيتش الناعم اللطيف مع مسحة فنية. خور «كان شخصاً واقعياً» عملياً عقلانياً بذهنية عقلانية تصلح للقيادة الإدارية الحازمة. من جانب آخر كان كالينيتش من صنف الناس المثاليين الرومانتيكيين الحماسيين والحالمين. فذُهش المؤلف عندما عرّجَ كالينيتش على صديقه حاملاً إليه هدية - فراولة بريّة: «أعترف أني لم أتوقع مثل هذه اللطافات من فلاح». مع ذلك يتجنّب تورغنيف السنتمنتالية في تصوير فلاحيه. قدّمهم كما هم في الواقع مع تفاصيل موضوعية وفق منطق المدرسة الطبيعية. تبعاً لذلك تبدو معاملة خور للمرأة خشنة ومتسمة بالشك والريبة، كما يتعامل مع الحيوانات بقسوة شديدة في الغالب، كما هي مع الكلب في هذه القصة، أو بقليل من الرفق كما هو مع كلب يرمولي في قصة «يرمولي وزوجة الطحان» (Ermolay i melnichikha).

صوّر تورغنيف خور شخصاً مستقلاً استطاع تدبير أموره بمعزلٍ عن سيده (سمى المؤلف منزله وما حوله «عزبة» (Usadba)، شخصاً ذا اهتمامات وقدرات أرفع من وضعه وموقعه الاجتماعي («كان خور ذا اهتمام بقضايا إدارية وحكومية»). ونظر إلى كل ذلك، من وجهة نظر رسمية، من قبيل المبالغة الخطيرة. علاوة على ذلك، قدّم المؤلف الرجل النبيل ابن الطبقة الرفيعة بوليتكين في صورة شخص عادي بسيط ودون خور في كثير من النواحي.

هاجم تورغنيف في هذه القصص وجهة النظر الحكومية الرسمية حول الفلاح، كما انتقد أيضاً وجهة نظر أخرى أكثر «أيديولوجية» مثّلها السلافوفيليون الذين اعتبروا أن الفلاحين هم الشعب الروسي الحقيقي، وأن إصلاحات بطرس الأول غريبة عليهم كلياً. رفض تورغنيف هذه الأفكار صراحة. وحديثه مع خور أقنعه أن «بطرس الأكبر كان، فوق كل شيء، روسياً، وروسيا في صميم إصلاحاته». في قصة أخرى بعنوان «أوفسيانيكوف المالك الحر» (Odnodvorets Ovsyanikov) رسم تورغنيف صورة جدلية مثيرة للسلافوفيلي قسطنطين أكساكوف تحت اسم ساخر هو لوبزفونوف (أي «محب ما هو طنّان»). تظاهر هذا الأخير بهيأة «روسية» وزعم أنه يفهم الفلاحين، لكنه فشل في معرفة استغلالهم من قبل الوكيل الفلاح المشرف على أملاك سيده، ورغم كل خطابه

المعسول يبقى وضع الفلاحين على حاله دون تبديل. إن أمثال هؤلاء السادة الذين يدّعون أنهم يعرفون الفلاحين - سواء أكانوا سلافوفيليين حديثين، أم إقطاعيين من الصنف القديم مثل الرجعي زفيركوف (معنى الاسم «الوحش المفترس») في «يرمولي وزوجة الطحان» - يكشفون بسلوكهم عن فشلهم في معاملة أقنانهم ككائنات بشرية حقاً. الشيء ذاته ينطبق على نمط آخر من الأسياد، النمط الذي يفاخر ويتبجح بثقافته الغربية. فهذا بنوشكين في قصة «وكيل الإقطاعي» (Burmister) يعاقب خادمه الفلاح لأنه قدّم نبيذاً غير مناسب من حيث درجة حرارته، وعندما صدمت عربة طبّاخه كان قصارى همّه معرفة إن كانت يداه قد أصيبتا بجروح. وكان فلاحو بنوشكين في وضع يثير الإشفاق، لكن لم يكن ذلك بسبب أفعاله المباشرة بقدر ما كان ذلك بسبب عدم قدرته لرؤية أنه هو وفلاحوه مستغلون من قبل وكيله الفلاح.

ليس الفلاحون في قصص تورغنيف ممثلي الفضيلة والحق على الدوام. فواحدهم يستغل الآخر اقتصادياً كما في قصتي «الخولي» (Steward)، و«مكتب الإدارة» (Kontora)، وعاطفياً أيضاً كما في قصة «موعد لقاء» (Svidanie). المؤلف في هذه الأخيرة شاهد غير مرئي على رفض خادم غربي الهوى Westernized حبيبته الفلاحة، ولقد اقتبس أنطون تشيخوف هذه الفكرة في مسرحيته «بستان الكرز» لتصوير العلاقة بين ياشا ودونياشكا. من جانب آخر يمكن أن يبدي الفلاح أيضاً الشفقة على أخيه ابن طبقته. ففي قصة «الذئب المنعزل» (Biryuk) سامح الفلاح المتوحش في الغابة فلاحاً مسكيناً سرق أخشاباً وتركه وشأنه في النهاية.

ذُيّلت قصة «الخولي» بمكان وتاريخ - سالزبرون، تموز/ يوليو ١٨٤٧، وفي ذلك تلميح إلى أن هذا الاتهام لروسيا ما قبل الإصلاح (أي قبل إلغاء نظام القنانة) مرتبط أو ذو صلة برسالة الإدانة الشهيرة التي وجهها بيلينسكي لغوغول. في هجومه على «العدو» لم يوفر تورغنيف حتى أهله. فعدم السماح للخادمة بالزواج في قصة «يرمولي وزوجة الطحان» مبنية على واقعة تتعلق بأم تورغنيف ذاتها، وفي «أوفسيانيكوف المالك الحر» يفصح الوكيل المشرف على الضيعة عن أن جد تورغنيف هو الذي حرمه من الأرض التي كانت

ملكية شرعية له. وعندما اشتكى طرده هذا الجد ولحق به مهدداً إياه فيما كانت جدة المؤلف تراقب ذلك من علٍ من نوافذ البيت. يعتبر أوفسيانيكوف كوكيل مشرف على أملاك إقطاعي حالةً غير سوية. فهو حرٌ ومسموح له أن يمتلك إقطاعة صغيرة، لكنه ما زال في الوقت ذاته فلاحاً - قناً. وحتى رغم أن ابنه قد حصل على بعض التعليم، لكنه لا يستطيع الحصول على عمل يتناسب وكفاءاته. سيبقى هو وأسرته على الدوام فلاحين محتقرين. سخر المؤلف من هذه الحالة عبر حكاية أنهى بها قصته: أُنقذ طبّالٌ فرنسي شاب اسمه ليجيون فرّ مع جيش نابليون المهزوم عام ١٨١٢ من الغرق في فيضان الصيف على يد فلاحين، إذ خطرت للإقطاعي فجأة فكرة أن هذا الفرنسي يمكن أن يكون قادراً على تعليم بناته العزف على البيانو. لم يكن ليجيون يعرف البيانو أبداً، لكن الإقطاعي ظلّ راضياً بتطبيل هذا الفرنسي عليه. وعلى الرغم من المنزلة الوضيعة لـــ ليجيون وحقيقة كونه «عدواً» سابقاً، إلا أنه في النهاية فرنسي ويصبح في روسيا ذا شأن، يصبح ملاّكاً ويحظى بمقام يحلم به ولا يحصل عليه أوفسيانيكوف «الرجل الحر» الروسي.

مع ذلك، ليس تصوير تورغنيف للإقطاعيين الروس وحيد الجانب على طول الخط. فمع كل عماهم يمكن أن يتسم الإقطاعيون ببعض سمات الفروسية الدونكيشوتية التي تروق للمؤلف وتلقى استحسانه الواضح. ففي قصتي«تشيرتوبخانوف ونيدوبوسكين» و«نهاية تشيرتوبخانوف» نرى تشيرتوبخانوف صاحب الشخصية الشاذة عن المألوف لكن التراجيدية (فهو إقطاعي فقير، لكنه فخورٌ بحاله مع إحساس قوي بالكرامة الإنسانية) يدافع عن نيدوبوسكين المنحوس ويحميه، وينتهي به المطاف إلى فقدانه كبيرة خدمه الغجرية وحصانه المبجّل.

قصص «مذكرات صياد» مفعمة بعشق الريف الروسي مع وصف شاعري للطبيعة الروسية. في «مرج بيجن» (Bezhin lug) يستحضر تورغنيف سحر ليلة صيف في الهواء الطلق وحديث حبيبين أُرسلا لحراسة الأحصنة. يروي هذان الصبيان في رحاب منظر طبيعي أخاذ الحكايات الشعبية ويناقشان هواجسهما المختلفة. وفي قصة أخرى بعنوان «كاسيان من البلاد الجميلة» نعلم

عن حب فلاح للطبيعة. فكاسيان شخص غريب كالقزم شكلاً، لكن ذو موقف في الحياة، إذ يعتقد بوحدة الوجود (من المحتمل أن يكون عضواً في طائفة «الجوالين» الروس) ويوبخ من هذا المنطلق الصياد لقتله مخلوقات الله. أما المؤلف نفسه فعاشق عظيم لعالم الطبيعة، وكان مناسباً أن اختار قصة ختامية لمجموعته حملت عنوان «الغابة والسهب» (lis i step) تميزت باستحضار شاعري لكثير من تجليات الطبيعة في الريف الروسي.

ولد فيودور دوستويفسكي (١٨٢١-١٨٨١) ابناً ثانياً لطبيب عامل في مستشفى المعوزين الأشد فقراً في موسكو. درس الهندسة العسكرية في سان بطرسبورغ، لكنه ترك الخدمة في عام ١٨٤٤ ليكرس نفسه للأدب بعد أن حصل على إرث متواضع مع وفاة والده. في تلك الآونة كان دوستويفسكي يعيش مع غريغوروفيتش في شقة سكنية في سان بطرسبورغ، وحقق له عمله الأول «الفقراء» (bednye lyudi) بين عشية وضحاها نجاحاً أدبياً معتبراً. أخذ غريغوروفيتش مخطوط «الفقراء» إلى نيكراسوف، قرآه معاً طوال الليل، ورجعا في حالة نشوة غامرة في ساعات الصباح الباكر إلى شقة دوستويفسكي ليعلنا له أنه عبقري. أخذ نيكراسوف المخطوط إلى بيلينسكي وصرح له أن غوغولاً جديداً قد ظهر. ما إن قرأ بيلينسكي المخطوط حتى تلاشت شكوكه الأولية، وأعلن دوستويفسكي كاتباً موهوباً في عالم سان بطرسبورغ الأدبي قبل أن تطبع وتنشر حتى كلمة من مخطوطه.

رأى بيلينسكي ومعاصروه في رواية «الفقراء» استمرارية ومتابعة لموضوع «الإنسان الصغير» في الأدب، وعلى ذلك يجب أن ينظر إليها من زاوية علاقتها بــ«معطف» غوغول. فالآن تحقق فعلاً في هذه الرواية المضمون الاجتماعي الذي رغب النقاد أن يروه في قصة غوغول. العنوان نفسه يلفت الانتباه إلى الفقر، وفقر بطل هذا العمل ماكار ديفوشكين، على العكس من بطل «المعطف» لم يصوَّر على نحو واقعي فقط، بل جُعل، في سياق نسبي، نقيضاً للإملاق والفقر المدقع لشخصيات مثل غورشكوف وفقراء شوارع سان بطرسبورغ. في مثل هذه التفاصيل بدا دوستويفسكي أقرب بكثير من غوغول نفسه لمواضيع المدرسة الطبيعية. علاوة على ذلك، دوستويفسكي

«يؤنسن» قصة غوغول. فعلاقة أكاكي أكاكيفيتش كانت بمعطف وُصف بحميمية زائدة، في حين علاقة ماكار ديفوشكين هي بفتاة اسمها بربارة؛ وفي حين اشتق اسم بطل غوغول باشماتشكين من مادة اللباس («باشماك» تعني «حذاء»)جاء اسم بطل دوستويفسكي من «ديفوشكا» أي «آنسة» التي لا تستبطن علاقة إنسانية أكثر فقط، بل وتلمح أيضاً إلى الموقف البسيكولوجي للبطل من القضية المركزية: هو قال لبربارة أن مسألة فقره تنطوي على حساسية شديدة كما هو حال عذريتها واتضاعها.

دوستويفسكي لم يؤنسن الموضوع الغوغولي، بل وقاربه أيضاً من جانب بسيكولوجي. فلا وجود لعالم داخلي عند باشماتشكين. وعند نقطة مفصلية حاسمة في القصة يرفض الراوي الدخول في عقل بطله زاعماً أن هذا الدخول مستحيل. إن باشماتشكين أبكم غامض ولا نستطيع تبين أثر أو شيء من عالمه الداخلي إلا من خلال العالم الخارجي الذي يحيط به. لكن دوستويفسكي يعكس هذه العملية. فاللباس، برأي ديفوشكين، ليس للذات، بل من أجل الناس الآخرين. وعلى هذا النحو يكون اللباس في عمل دوستويفسكي علامة على الحساسية البسيكولوجية لبطله وعلى إدراكه المرهف لذاته في العالم الخارجي، في حين هو عند غوغول يمثل أو يثبت الموت الداخلي لبطله: إنه غلاف لفراغ أنوي (الأنا). باشماتشكين يحب معطفاً وديفوشكين يحب فتاة. لكتسب التضمين البسيكولوجي بخصوص اللباس عند دوستويفسكي أثراً مؤنسناً على شخصيات أخرى أيضاً. ففقدان زر من بزة ديفوشكين الرثة تستدعي شفقة ومساعدة مالية أيضاً من جانب رئيسه، في حين يثير فقدان معطف باشماتشكين توبيخاً من جانب شخص هام ويؤدي مباشرة إلى موته.

تعتبر مسألة التواصل مع العالم والآخرين مهمة في كلا العملين. باشماتشكين مهووس بالكتابة، لكن ذلك ليس تواصلاً حقيقياً، إذ الكتابة عنده مجرّد نسخ. وديفوشكين أيضاً يعبر عن حياته الشخصية بالكتابة، لكن عبر الرسائل التي يفصح فيها عن ذاته. علاوة على ذلك، ليس في رواية دوستويفسكي راوٍ شبه مؤهل ذي وجهة نظر مشوهة كوميدياً كما هو في قصة غوغول. فالشخصيتان الرئيستان في رواية «الفقراء» ديفوشكين وبربارة يرويان

قصصهما. تتخذ مسألة «الكتابة» أبعاداً أو معاني أخرى أيضاً، إذ ثمة أكثر من إشارة في قصة غوغول حول صعوبات فنية متصلة بالشكل والمضمون. وبدا أن دوستويفسكي التقط ذلك. فديفوشكين حساس للأدب، حتى أنه يعتبر نفسه مؤلفاً، وتعززت هذه النقطة عندما رأينا كيف أن ديفوشكين عندما قرأ «المعطف» غضب بقوة معتبراً تصوير باشماتشكين بهذا الشكل بمثابة تحقير شخصي.

يتجادل دوستويفسكي مع غوغول على جبهة عريضة: هو يسعى لتعديل أو تنقيح «واقعيته»، «إنسانيته» وأساليب تصويره البسيكولوجي. فمن أجل الدخول إلى العوالم البسيكولوجية لشخصياته يرجع دوستويفسكي إلى شكل الرواية في رسائل العائد إلى وقت مبكر من القرن الثامن عشر والمتعلق بروسو والسنتمنتالية. كان كما لو أنه أراد تقريباً القفز فوق غوغول والارتداد إلى جذور الإنسانية الروسية الكامنة في السنتمنتالية. وفعلاً برزت بعض عناصر هذه الحساسية السنتمنتالية الجياشة ذات النفحة الإنسانية الرقيقة في وصف بربارة للطالب المسكين بوكروفسكي ووالده، ولا سيما في مشهد جنازة الابن.

ليست رواية «الفقراء» عملاً ذا نكهة حديثة، لكنها تفصح عن كثير من قسمات دوستويفسكي كروائي في المستقبل: تركيزه على البسيكولوجيا الإنسانية؛ اهتمامه بالشخصيات المهزومة من جراء قسوة الحياة؛ انجذاب الرجل كبير السن إلى فتاة صغيرة (ليس فقط من خلال علاقة ديفوشكين/ بربارة، بل وأيضاً من خلال الصورة الدوستويفسكية النمطية الغامضة للعلاقة بين بربارة وغاويها بايكوف). تدل هذه الرواية أيضاً على ولع دوستويفسكي بغوغول وعلى منطلقه في فهم وتأويل الميراث الغوغولي.

مثّل عمل دوستويفسكي التالي المنشور في حينه «البديل» (Dvoynik) خطوة واضحة إلى الأمام من حيث النضج الفني، لكن بيلينسكي – مع الأسف – رأى غير ذلك. هنا، مرة ثانية، ارتدّ دوستويفسكي إلى الماضي. فكان «البديل» موضوعاً أثيراً لطالما تناوله الكتّاب الرومانتيكيون الألمان – هوفمان بشكل أساسي – ومقلدوهم الروس مثل بوغورلسكي. لكن أولئك ركزوا على الجانب الفلسفي، في حين اتخذت معالجة دوستويفسكي منحى بسيكولوجياً أكيداً. ومع ذلك دأب هنا أيضاً على تطوير أفكار غوغول عبر

طرح موضوعات محددة متضمنة في أعماله. فالعنوان الفرعي «قصيدة سان بطرسبورغية» الذي أعطاه دوستويفسكي لعمله لاحقاً هو في ذاته موحٍ ويذكر بـــ«الأرواح الميتة» وسلسلة قصص غوغول البطرسبورغية. فمن قصتين من هذه السلسلة - «الأنف» و«يوميات مجنون» - استوحى دوستويفسكي موضوع روايته. ويحتوي النص إشارات واضحة من كلتا القصتين وأيضاً أصداء طريقة غوغول الكوميدية. غوليادكين، مثله مثل كوفاليوف غوغول في «الأنف»، يستيقظ في الصباح، ثم يتناول مرآته ليرى إن كانت ثمة بثرة أو أي شؤم آخر قد ظهر على وجهه، غير أن كوفاليوف اكتشف فقدان أنفه بالكامل، وصار في قصة غوغول «بديلاً» له، لكن أرفع مرتبة. ويرى غوليادكين في المرآة الوجه نفسه «بديلاً» آخر له أكثر قدرة سيلازمه في حياته الخاصة وخدمته المدنية العامة. وهكذا تلعب المرآة، كما في قصة غوغول، دوراً هاماً، لكن غامضاً خلال كل رواية «البديل».

قُدمت رواية دوستويفسكي من جانب راوٍ، لكن لم تكن وظيفته تقديم رؤية موضوعية للواقع ضد تلك التي يمكن أن ترشح عن أفعال غوليادكين. ويحس المرء أحياناً إمحاءً للحدود بين الراوي والبطل، وبما يتيح للرلوي وصف الأحداث بصوت البطل. تعكس هذه الوسيلة أو الطريقة مسألة مركزية بالنسبة للرواية ذاتها - الخلط أو الإرباك بين «أنا» و«هو». فسلوك غوليادكين في بداية الراوية مبهم ملغز إلى حد زائد، لكن مفتاحه يكمن في البوح الذي يقوم به في نزوة مفاجئة لدى استشارته الطبيب. يبدو الطبيب ككاهن الاعتراف، وترتقي زيارة غوليادكين له إلى درجة الاعتراف الذي يبدؤه بضمير الغائب (هو)، كما لو أنه (أي غوليادكين) يتحدث حول أحد ما آخر، مع المقاطعة بضمير المتكلم (أنا). نكتشف من خلال هذا الحديث أن غوليادكين جرّم زميله وخطيبته، لأنه نُمي إليه أن ترقية زميله فلاديمير سيميونوفيتش الوظيفية قد تمت في سياق المحسوبية ومحاباة الأقارب (المدير أندري فيلييوفيتش خاله). فلاديمير سيمونوفيتش أيضاً خطيب كلارا أولسوفيفنا التي يحبها غوليادكين نفسه. على هذا النحو نرى أن مشاكل غوليادكين الذهنية تتمحور حول ما كان يُقلق ويُربك بوبريتشين في «يوميات مجنون»: الهزيمة على صعيدي الوظيفة والحب.

نشهد مع بداية الراوية محاولات غوليادكين لتأكيد ذاته. استأجر عربة مع شعار النبالة واتجه، بدلاً من الذهاب إلى عمله، للطواف في مدينة سان بطرسبورغ في بزّته الرسمية برفقة خادمه الذي ارتدى أيضاً بزة الخدم الرسمية المعروفة وانتضى سيفاً. لسوء الحظ التقى مصادفة برئيسه أندري فيليبوفيتش في الشارع، وبادره على الفور بالادعاء أنه شخص آخر غير الذي يعرفه - «هذا ليس أنا يا أندري فيليبوفيتش، ليس أنا». كان هذا الصراع بين هويتي «هو» و«أنا» على ما يبدو هو الذي جعله يقوم بزيارة مفاجئة إلى الطبيب. ثمة شيء ما أعاد إليه الطمأنينة بعد هذه الزيارة، فواصل سيره زاعماً العزم على شراء بعض الأغراض والحاجات الغالية الثمن، بما في ذلك أثاثاً منزلياً وملابس نسائية فاخرة. أصرّ على ادعاء النصر في معركة حبٍ خسرها بابتكاره وهم التحضير والاستعداد للزواج. وبسبب سلوكه السابق، كما يمكن أن يُستدل من اعترافه للطبيب، لم يُدعَ إلى حفلة عيد ميلاد كلارا، لكنه تطفّل فطُرد من الحفلة. مرة ثانية يمنى بهزيمة شخصية، ولكتشف لأول مرة، وهو عائد إلى بيته عبر شوارع سان بطرسبورغ، ببديله الذي لا يشبهه فقط، بل ويحمل نفس الاسم الأول واسم الأب مثله. إن هذا البديل (غوليادكين الجديد) أرفع ثقافةً من غوليادكين الأصيل (القديم)، وفي عديد من المرات، في المنزل وفي العمل، تظاهر الأصيل غير مبالٍ بالبديل. أُخذ أخيراً، إلى مركزٍ للصحة العقلية، لكن بعد أن استعاد للحظة خاطفة حالة اتزانه العقلي أحسَّ خلالها بحبٍ لأعدائه المفترضين وأدرك أن الآخر الذي يُحسه كبديل ليس في الحقيقة والواقع بديله إطلاقاً.

رواية «البديل» مليئة بالتلميحات الضمنية إلى أعمال غوغول، ويبرز فيها ذلك الخلط الغوغولي للهزل مع ما هو مثير للشفقة الذي وُصف بعبارة «ضحك بين الدموع». لكن هذه الرواية، مع ذلك، وصف جديّ عميق ومثير لاعتلال ذهني بصعوبة فهم أبعاده كثيرون من معاصري دوستويفسكي. إنه عمل فني عانى من عيبين تمثلا في الإطالة والغموض. نجم العيب الثاني عن طبيعة الموضوع، فيما أُمكن علاج أو تلافي العيب الأول في طبعة مجموعة أعمال الكاتب في عام ١٨٦٥-١٨٦٦، إذ لختصر المؤلف وحذف من جملة ما حذف الاستهلالات الهزلية الطنّانة ذات السمة الغوغولية لفصول الطبعة الأولى.

رجع دوستويفسكي إلى موضوع الإنسان الصغير في قصته «السيد بروخارشين» (١٨٤٦). بطله في هذه المرة موظف فقير وشحيح يعيش مع آخرين في مأوى مستأجَر مكتظ بسكان آخرين يضايقونه. إثر موت هذا البائس البخيل تبيّن أن لديه مبلغاً صغيراً من المال مخبأ، محشواً في فراشه. القصة مليئة بالتفاصيل الوصفية الغريبة، ويمكن أن تُعتبر كشرح إضافي لـــ «فقر» باشماتشكين بطل قصة «معطف» غوغول.

أبدى بيلينسكي، رغم كل حماسته الفائقة لرواية «الفقراء»، تحفظات على «البديل»، كما أبدى استهجانه إزاء قصة «ربة المنزل» (Khozyayka) المنشورة عام ١٨٤٧. كانت هذه القصة الأخيرة عملاً غريباً حقاً. فالحدود الفاصلة بين العالمين الذاتي والموضوعي لبطل القصة واهية لدرجة ما عاد يُفهم منها قصد الراوي نفسه.

الشاب أوردينوف – أول نمط من سلسلة قصص «الحالم» (Dreamer) لدى دوستويفسكي – معجب بالمرأة الشابة الغريبة الأطوار كاترينا ربة المنزل التي يتكفل بحمايتها رجل أكبر سناً منها بكثير أسمه مورين. علاقة مورين وكاترينا غامضة، فهو يمكن أن يكون أباها أو زوجها، وهو إلى ذلك رجل فاسد وشرير كالسحرة الأشرار. أوردينوف يسكن معها في نفس المنزل في غرفة مستأجرة، لكنه يُصاب بمرض، وكان من الصعب التمييز في سلوكه بين الخداع وهذيان المرض. في إحدى المرات كان على وشك أن يصاب بطلقة من مورين، لكنه نجا، إذ داهمت هذا الأخير في اللحظة ذاتها نوبة صرع مفاجئة. وفي مناسبة أخرى بدا هو (أوردينوف) مستعداً لمهاجمة مورين بسكين. تعقّد الموقف أكثر مع بروز شخص آخر – أليوشا (الميت الآن وربما على يدي مورين) الذي بدا أن كاترينا تماثل بينه وبين أوردينوف.

لكن ومن جديد يمكن أن يستشعر المرء خلف هذه القصة الغريبة حضور غوغول، ولاسيما في قصته الخرافية العجيبة المتضمنة إشارات لسفاح القربى – «الانتقام المريع» (Strashnaya mest, 1852). اسم بطلة غوغول كاترينا أيضاً، وهي هنا واقعة كذلك تحت هيمنة ساحر شرير هو أبوها، كما تتكلم بلغة الفولكلور الروسي الشعرية. قاد التفصيل الوارد في القصة حول أنّ أوردينوف

ينوي تأليف كتاب حول تاريخ الكنيسة، وأن مورين يقرأ كتباً حول الهرطقة الدينية – قاد بعض المدرسيين لتأويل القصة من منظور الرمزية الدينية. ليكن ما يكون، لكن القصة تبقى فعلاً الأكثر استغلاقاً على الفهم بين كل أعمال دوستويفسكي، وإن كانت ذات قيمة وأهمية في ضوء كتاباته اللاحقة: يبلغ التداخل بين الحقيقة والهذيان ذروته في «الجريمة والعقاب»، وكاترينا هي سلف ماريا ليبيادكينا في «الأبله». كذلك يمتد الارتباط بين الصرع والقتل إلى «الأبله» وربما إلى «الأخوة كرامازوف». أيضاً تبرز من جديد في قصة «مخلوق لطيف» (١٨٧٦) مسألة المرأة الصغيرة التي يستعبدها رجل كبير السن وتصبح رهن إرادته. الأكثر إدهاشاً من كل ذلك كلمات مورين حول الحرية التي نلمس صدى لها في فقرة لها شهيرة وردت في سياق «أسطورة المحقق الكبير».

كاترينا، بنظر مورين، «قلب ضعيف»، وهذا هو عنوان إحدى قصص دوستويفسكي المبكرة حول «الحالم» (Slaboe Serdse, 1848). فاسيا شوموف شاب عاطفي الطبع يعمل كموظف نسخ، إضافة إلى ارتباطه بعلاقة حب مع خطيبته. قلبه أضعف من أن يسمح له بالجمع بين وضعه كخاطب عاشق والعمل الذي يكلفه به رئيسه. تتابع قصة «الليالي البيضاء» (Belye nochi) الموضوع السنتمنتالي للحالم وتحمل عنواناً فرعياً «رواية سنتمنتالية – من مذكرات حالم». شاب في مقتبل العمر يلتقي فيما يشبه الحلم الشابة ناستنكا في إحدى ليالي سان بطرسبورغ البيضاء. تقرر ناستنكا مواصلة علاقتها بهذا الشاب شريطة ألا يقع في حبها، لأنها تحب آخر. يسمي الشاب نفسه «حالماً» عندما يعرّف بنفسه. تتواصل المواعيد واللقاءات لأربع ليالٍ، لكن مع صباح اليوم الخامس يتلاشى الحلم أمام الواقع عندما يستلم الحالم رسالة من ناستنكا تخبره فيها أن حبيبها قد عاد وأنها ستتزوجه في الأسبوع التالي. يرتبط موضوع الحالم في قصص دوستويفسكي المبكرة بشكل وثيق مع الحب المثالي غير المكتمل بعلاقة جنسية، وإن كان ثمة تلميحات إلى دغدغة جنسية. يعود دوستويفسكي إلى هذا الموضوع في مرحلة النضج في رواياته الأخيرة، لاسيما في «الأبله» من خلال ميشكين وناستاسيا فيليبوفنا، لكن الكاتب يركز هنا على العلاقة السنتمنتالية الصريحة التي تجمع بين الرجل والمرأة، وليس على أي رمز آخر.

كان التكسّب، أو الحصول على بعض المال خلف بعض أعمال دوستويفسكي في المرحلة الأولى من مشواره الأدبي. من ذلك «رواية في تسع رسائل» (Roman v devyati pismakh, 1847)، وهو عمل في شكل مراسلة بين غشاشين في لعب الورق كُتب في ليلة واحدة من أجل المال، تكمن أهميته في أنه يُظهر الكاتب مستمراً في استخدامه الرسالة كشكل أدبي بُعيد صدور روايته «الفقراء». وثمّة عمل آخر قلّد فيه الكاتب بشكل غير متقن بول دي كوك في نسج قصص حب هزلية – «زوجة رجل آخر، وزوج تحت السرير» (Chuzhaya zhina i muzh pod krovotyu, 1848)، وقد صدر هذا العمل في الأساس في قصتين مستقلتين بعنواني («زوجة رجل آخر» و«زوج غيور»).

تدور قصة «بولزونكوف» (١٨٤٨) حول أساليب الغش والتحايل الشائعة في أوساط الموظفين، لكن حبكتها ضعيفة تتصل بكذبة الأول من نيسان، وتكمن قيمتها في محاولة دوستويفسكي لأول مرة تصوير شخصية الطفيلي الذي يعيش عالة على غيره. تعالج قصة «لص شريف»(Chesni vor) موضوعاً دوستويفسكياً آخر – قوة الضمير. تصور القصة سكّيراً فاسداً يسرق محسناً متواضعاً طالما أعطاه وأحسن عليه، لكنه يعود ليعترف وهو على فراش الموت بجريمته. وفي قصة «شجرة عيد الميلاد وعرس» (Elka i svadba, 1848) يصوّر دوستويفسكي مشهداً غير سار لرجل كبير السن يغازل ويقبّل طفلة يرى فيها عروساً غنية مأمولة. كان انجذاب رجل كبير السن إلى فتاة صغيرة موضوعاً آخر أيضاً عاد إليه دوستويفسكي من جديد في مرحلة نضجه ككاتب.

عملُ دوستويفسكي الأكثر طموحاً في مرحلة ما قبل النفي إلى سيبيريا هو «نيتوتشكا نيزفانكا». كان مفترضاً أن يكون هذا العمل رواية طويلة مكتملة، لكن لم يظهر منها سوى ثلاثة أجزاء نُشرت قبل اعتقاله حاملةً العناوين التالية: «الطفولة»، «حياة جديدة»، «سر». وفي تحضير هذا العمل للطباعة في سياق طبعة عام ١٨٦١ لأعماله تخلى الكاتب عن العناوين الآنفة الذكر مفضلاً ترقيمها كفصول مستبعداً في الوقت ذاته قصة الصبي لاريا الموازي لنيتوتشكا. لم يحقق العمل التماسك المفروض وبقي في شكل ثلاثة مشاهد متمايزة. عالج المشهد الأول موضوعاً رومانتيكياً قديماً حول موسيقي باع روحه، كان عبداً

سابقاً وأصبح زوج أم نيتوتشكا. الموتيف المركزي هنا هو علاقة جنسية بين رجل ناضج ومراهقة. فتتعلق نيتوتشكا في سن العاشرة بزوج أمها يفيموف (الذي هو بمنزلة أبيها) فيما تكنّ كرهاً لأمها. بعد موتهما تنتقل إلى بيت أرستقراطي (حياة جديدة) وتقيم علاقة جنسية صريحة مع الأميرة الصغيرة كاتيا. في القسم الثالث تنتقل إلى منزل الأخت غير الشقيقة لكاتيا المبتلية بزوج بارد قاسٍ وظالم. وهنا تغرق نيتوتشكا في علاقة جديدة غير متكافئة بعد أن تعثُر على رسالة في كتاب. يُعتبر هذا المشهد الثالث أضعف من سابقَيْه، لكن العمل بمجمله متميز من حيث طرحه موضوع الأطفال الذي تكرر دوماً في كتابات دوستويفسكي ومعالجته لسلوك بلغ عتبة الحد غير المقبول.

طرح دوستويفسكي موضوع العلاقة الجنسية المبكرة لحديث السن أيضاً في قصة «البطل الصغير» (Malenky geroy) التي كتبها في سجن «قلعة بطرس وبافل» عندما كان قيد الاعتقال، لكن القصة لم تُنشر إلا في عام ١٨٥٧. هنا يجد البطل الصغير نفسه، مثل نيتوتشكا نيزفانكا، منخرطاً في علاقة جنسية مع سيدة. نواة هذه القصة روسية دوستويفسكية الطابع، لكن مذاق شحمها فرنسي دون ريب.

بدأ ميخائيل سالتيكوف (١٨٢٦-١٨٨٩) الكتابة في الأربعينيات. كان مثل دوستويفسكي، أحد أعضاء حلقة بيتراشيفسكي واشتراكيتها الطوباوية. نُظر إليه أيضاً كأحد كتّاب المدرسة الطبيعية، وتصور روايته الأولى القصيرة «تناقضات» (Protivorechiya)، المنشورة في عام ١٨٤٧ بالاسم المستعار ن. نيپانوف، بطلها نجيبين كشخص في حالة حيرة وتناقض بين مثله العليا وواقع الحياة - موضوع رومانتيكي يحمل تأويلاً سياسياً. في روايته القصيرة الثانية «قضية مشوشة» (Zaputonnoe delo) المنشورة في عام ١٨٤٨ والموقّعة بالحرفين الأولين من اسمه وكنيته م. س. أصبح الطابع السياسي لـ«طبيعيته» أكثر جلاء. فبطله ميشلين موظف فقير وشخص معروف جيداً يرى المجتمع بمثابة هرم قاعدته المؤلفة من الفقراء مرصوصة تحت ثقل قمته المؤلفة من الموسرين ذوي الامتيازات. ما كان لمثل هذه الصورة أن تمر هكذا ببساطة في عام ١٨٤٨. وهكذا اعتُقل سالتيكوف ونُفي إلى «فياتكا»، إلى حيث نُفي هيرتسن قبله. ظهر

على المسرح الأدبي من جديد في عام ١٨٥٦، وابتداء من ذلك غدا أحد كتاب روسيا الانتقاديين المشهورين باسمه المستعار ن. شيدرين.

وُلد إيفان غونتشاروف (١٨١٢-١٨٩١) في أسرة تاجر من سيمبيرسك. مات أبوه عندما كان في السابعة من عمره ونشأ في كنف أمه وصديق للعائلة. كان طالباً في جامعة موسكو مع ليرمنتوف وبيلينسكي في وقت واحد، لكنه لم يختلط مع أي منهما آنئذ. أصبح موظفاً في سان بطرسبورغ في عام ١٨٣٥، وأقام علاقة وثيقة مع أسرة مايكوف، وصار معلم ولديه الكبيرين: أبولون (الشاعر لاحقاً) وفاليريان (الناقد الأدبي). تعرّف غونتشاروف في ذلك الحين على معظم الشخصيات الأدبية في صالون مايكوف وشارك بقصائد وقصص في «المناخ» (almanac) العائلة المكتوب بخط اليد.

نُشرت رواية غونتشاروف الأولى «قصة عادية» (Obyknovennaya Istoria) في عام ١٨٤٧. رحّب بيلينسكي بالرواية معتبراً إياها حدث العام، علامة على القوة المتنامية للمدرسة الطبيعية وصفعةً للرومانتيكية الآفلة. طرحت الرواية موضوع ألكسندر أدويف الشاب الرومانتيكي غير القابل للإصلاح القادم إلى سان بطرسبورغ من أعماق الريف الروسي لمتابعة تحصيله العلمي تحت رعاية عمه بطرس أدويف الرجل المتّسم بالبرودة العقلانية في معالجة الأمور. لكن القضية ليست بسيطة: نحن أمام موقفين متعارضين في النظرة إلى الحياة، أمام وجهتي نظر بخصوص روسيا، لكن المؤلف لا ينحاز إلى أي من الطرفين.

أدويف الشاب رومانسي بمعنى آخر: قلبه حساس، شديد وسريع التأثر بخصوص العلاقة بالجنس الآخر، لكنه يهرب من كل النساء اللواتي يقع في حبهنّ. وفعلاً، ما أن مُني بالهزيمة الكبرى حتى هرب لاجئاً إلى أمه في القرية. إن عدم القدرة على اتخاذ المبادرة في الحب سمة مميزة لـ«الإنسان الزائد» ويعلق المؤلف في مستهل الجزء الثاني من الرواية بهذا الصدد قائلاً: «كل الذين يملكون طبعاً كطبعه يحبون أن يضعوا إرادتهم رهن تصرف شخص آخر، فالحاضنة ضرورة بالنسبة لهم»؟ ويبدو أن ألكسندر وجد هذه الحاضنة في زوجة عمه التي كانت أكثر من أخت بالنسبة له. هي ترى الفرق بين زوجها وبينه، كما

هو الحال بين «قطبين متطرفين رهيبين»، ومعاناتها هي ناجمة من أحد هذين القطبين – من عقلانية زوجها الباردة. كانت مشاكلها كامرأة متزوجة مقدمة لتلك التي عانت منها أولغا إيلينسكايا في رائعة غونتشاروف التالية «أبلوموف» (١٨٥٩). وفعلاً تُعتبر رواية «قصة عادية»، من جوانب عديدة، بمثابة «بروفة» وتمهيداً لهذه الرواية المقبلة. في كلا العملين تتواجه وتتصادم شخصيتان، إحداهما رومانسية حالمة وأخرى عملية موضوعية، والمناوشة بين المعلم وخادمه (أبلوموف وزلخار) لمسنا مقدماته في العلاقة بين ألكسندر أدويف وخادمه يفسي. فأدويف يتكشف عن أنا رومانسية، وعنده حساسية إزاء كل الناس الذين يلتقيهم حتى أنه على وشك السقوط في «الأبلوموفية» ذاتها.

الرواية بعيدة عن ذلك التيار من الكتابة الاجتماعية ذات الصلة بالمدرسة الطبيعية، لكنها ذات صلة بهذا التيار أو التوجه من خلال إصرارها وتأكيدها على المبدأ البطرسبورغي. وهكذا فعندما انتقد ابن الأخ عمه قائلاً: «أنت تنسى أن الإنسان سعيد بأخطائه، بأحلامه، بآماله. والواقع لا يجعله سعيداً»، قاطعه عمه بفظاظة قائلاً: «ما هذا الهراء الذي تتفوه به. أنت أتيت بهذا الرأي من الحدود الآسيوية. الناس في أوروبا كفوا منذ زمن طويل عن الاعتقاد بذلك». وبهذا الصدد عبّر الناقد الكبير بيلينسكي عن خيبة أمل متزايدة بدوستويفسكي وتصويره «الحالم» كنتاج لبطرسبورغ ذاتها.

ليس التضاد أو التناقض المركزي في «قصة عادية» بدقة بين الإنسان العملي والإنسان الحالم، إنه أيضاً بين تلك القيم الغربية التي تمثلها العاصمة (سان بطرسبورغ) في مقابل تلك الرجعية التي تمثلها روسيا شبه الآسيوية. لكن غورنتشاروف لم يكن ناجحاً بالكامل في الحفاظ على هذا التضاد حياً في ذهن القارئ: فليس للقرية وجود محسوس واضح عندما يغادرها أدويف، لكنها تحيا في سلوكه عندما يعود إليها. حدّد بيلينسكي ضعفاً مماثلاً في تصوير غونتشاروف للشخصية. فأشار بحضور المؤلف إلى أهم وأنجح شخصياته النسائية، نادنكا قائلاً: «يزجها في الحدث ما دام بحاجة لها، ثم ينبذها جانباً».

نشر غونتشاروف في عام ١٨٤٨ قصة «إيفان سافيتش بودجابرين» التي كان قد كتبها في عام ١٨٤١. مكان الحدث هو مدينة سان بطرسبورغ وأجواء

العمل والحياة فيها، وأعطى الكاتب عنواناً فرعياً للقصة «اسكتشات» - دلالة على صلتها بالمدرسة الطبيعية. هنا تذكرنا الشخصية المركزية بودجابرين في جانب منها ببطل غوغول خليستاكوف، وخادمه أفدي بأوسيب غوغول أيضاً.

شهد العام التالي ١٨٤٩ نشر «حلم أبلوموف» (Son Oblomova) الذي لبث مدة عشر سنوات عملاً مستقلاً، إلى أن أدخله الكاتب ضمن روايته «أبلوموف». يذكرنا هذا التصوير للطراز البطريركي القديم للحياة المتأرجح بين الموافقة النوستالجية والتقييم النقدي العرضي، بغوغول في قصة «إقطاعيو العالم القديم» مع فرق واحد: رعوية غونتشاروف المتأرجحة منظورةٌ بعيني طفل. لكن مع تمعن بسيكولوجي حقيقي يصور غونتشاروف كيف يصوغ العالَمُ المستقبلَ في صورة أعقل وأرشد. في الوقت ذاته كان ذلك حلماً «مجلوباً من الحدود الآسيوية»، ولذا أُعجب به السلافوفيليون. ولسوف يبقى التضاد بين طرازي الحياة، بين روسيا القديمة وروسيا الجديدة، قائماً بدون حل في كتابات غونتشاروف اللاحقة، وتبعاً لذلك يسمي الكاتب روايته «قصة عادية» لاحقاً جزءاً أول من ثلاثية تضم «أبلوموف» و«الهاوية» (١٨٦٩).

كان ألكسندر هيرتسن ابناً غير شرعي لنبيل روسي غني من أم ألمانية عملت خادمة - ثمرة حب دون زواج، ولذا سماه أبوه «هيرتسن»، أي «طفل الحب» جامعاً بين كلمة "Herz" الألمانية التي تعني «قلب» وكلمة "Syn" الروسية التي تعني «ابن». درس في جامعة موسكو، لكنه اعتُقل في عام ١٨٣٤ بتهمة التآمر مع طلاب آخرين ضد السلطة القائمة ونُفي إلى «فياتكا» لمدة أربع سنوات. وفي عام ١٨٤٠ نُفي من جديد سنة واحدة إلى نوفغورود لأنه تكلم باستخفاف عن البوليس في رسائله. في عام ١٨٤٦ مات والده تاركاً له إرثاً معتبَراً، وغادر في العام التالي إلى أوروبا خائب الأمل بروسيا ولم يعُد إليها.

كتابا هيرتسن الأكثر أهمية في هذه المرحلة هما «هواية العلم» (Delletantism V nauke, 1843)، و«رسائل في دراسة الطبيعة» (Pisma ob izuchenni prirody, 1846) ، نُشر العملان في مجلة «مذكرات وطنية» وكانا ذا مضمون فلسفي، ويرقى الثاني لأن يكون عرضاً لتاريخ الفلسفة.

دلّت أعمال هيرتسن القصصية العائدة لهذه الفترة والمنشورة بالاسم المستعار «ألكسندر» على اهتمام بالقضايا الاجتماعية. تتطرق قصة «الأربعون حرامي» (Soroka vorovka, 1848) إلى الموضوع الإنساني المتعلق بنظام العبودية من خلال الشذوذ الذي مارسه بعض أفراد الطبقة النبيلة في المجتمع والمتمثل في اقتناء فلاحين للعب أدوار تمثيلية مسلية لهم. تصور القصة ورطة بعض الممثلات المتعلمات من أصول فلاحية اللواتي نُظر إليهنّ كجوارٍ ومحظيّات من قبل السادة الجدد الذين يشترون ويقتنون فرقاً فنية من هذا القبيل. وتطرح قصة «دكتور كروبوف» المنشورة في «المعاصر» عام ١٨٤٧ فكرة الجنون من زاوية نسبية خالصة، وترى أن وباء الجنون حاضر في المجتمع على مدى التاريخ البشري كله. السخرية الفولترية في هذه القصة واضحة بشكل جلي وتام للقارئ المعاصر فقط.

كانت رواية «من المذنب؟» (Kto vinovat, 1847?) واحدة من الروايات الروسية التي تطرح قضية محددة في صيغة سؤال بارز في عنوانها. يعرفنا الجزء الأول من الرواية المنشور في عام ١٨٤٥ على مثقف ذي منزلة اجتماعية منخفضة هو كروتسيفيرسكي (الاسم ذاته يلمح إلى المحنة والتضحية المثالية) الذي يعمل معلماً خصوصياً في منزل جنرال متقاعد – نيغروف. ليوبونكا ابنة غير شرعية للجنرال من امرأة – عبدة نشأت بينها وبين المعلم علاقة ود بترتيب من نيغروف على أساس قيم وأساليب بطريركية نشأ عليها هذا الأخير. عندما تلقى كروستيفيرسكي موعد اللقاء الغرامي غير الشرعي كان في ذهنه ليوبونكا وليس زوجة نيغروف البدينة التي شبّهها هيرتسن ساخراً بشجرة الباوباب الاستوائية العريضة الجذع. والرسالة التي كتبها المعلم كروتسيفيرسكي إلى ليوبونكا وتركها خلفه مستاء توضّح تماماً أين مكمن حبه، وعندما علم بها نيغروف بدا مسروراً جداً فقط لتزويج ابنته غير الشرعية من معلم معدم. تذكّر هذه الحبكة الروائية بالروايات الاجتماعية الفرنسية التي استخدمها الكاتب لطرح مسالة شخصية مقلقة له: مسألة الشرعية الأخلاقية، الاجتماعية والفكرية ضمن إطار الحكم الاستبدادي المطلق.

نتعرّف في الجزء الثاني على شخصية بيلتوف ابن رجل نبيل نشأ على قيم روسو غير المناسبة للحياة الروسية. تلك صورة أخرى للإنسان الزائد الذي يقع مثل أونيجن في حب زوجة رجل آخر (ليوبونكا) فتعطيه جواباً أخلاقياً كذلك الذي أعطته تاتيانا لأونيجن.

همدت حماسة هيرتسن لأوروبا سريعاً عندنا عايش واقعها فعلاً. كتب في عام ١٨٤٧ «رسائل من جادة ماريني» منتقداً باريس للنزعة القديمة المحافظة التي اعتقد أنه تركها خلفه في روسيا. وكانت ثورة عام ١٨٤٨ الكاسحة الصفعة الأخيرة. فانتصر البرجوازيون الآن مع الليبرالية التي اعتبرها هيرتسن ديانة لهم – ديانة الوسطية والتوسط بين الفئات الاجتماعية. انعكست الأزمة الفكرية في هذه السنوات في مجموعة المقالات المكتوبة بين عامي ١٨٤٧ و١٨٥٠ تحت عنوان «من الضفة الأخرى» (S togo berega) والمنشورة للمرة الأولى بالألمانية عام ١٨٥٠. تتخذ معظم هذه المقالات شكل حوار وتمثل أسلوبياً بعضاً من أفضل كتابات هيرتسن. تجلّت فيها مرارة حقيقية ومزاجاً عدمياً، لكن مع إحساس أيضاً بالكرامة الأرستقراطية: حافزُ الانسحاب من عالم الفساد وإيثار الابتعاد والعزلة لصيانة نفسه وصدقيته. كان هذا هيرتسن في مزاج فولتيري عبر هجومه على مقولة روسو حول الحرية الأساسية – الهجوم الذي تردد صداه لدى دوستويفسكي في «المحقق الكبير».

بدءاً من الآن شرع هيرتسن بالانقلاب على مبادئه السابقة: لم تعد روسيا بحاجة إلى أوروبا، لا بل إن روسيا ستكون منقذة أوروبا. رأى في عالم المشاعة الفلاحية الروسية شكلاً من التعاون والتشارك في الأرض يمثل ضرباً من الاشتراكية الزراعية القمينة بإنقاذ أوروبا من بورجوازيتها. وهكذا وجد هيرتسن نفسه في شكل غريب مطوراً الجدال الذي خاضه مع السلافوفيليين في الأربعينيات، لكنه تبنى الآن واحدة من أغلى وأعز مقولات السلافوفيليين المتعلقة بعالم المشاعة الفلاحية وألبسها أردية أيديولوجية اشتراكية خالصة بدلاً من الرداء البطريركي والديني. قد لا يكون في «قصص»من هذا القبيل إلا القليل من الأدب في ظاهرها، لكن تحوّل هيرتسن وولاءه الجديد دليل وشاهد على الأهمية المتنامية للطبقة الفلاحية على

صعيدي الأدب والفكر السياسي. وتورغنيف نفسه، الذي لعب دوراً غير قليل في وضع الفلاح في واجهة الوعي الروسي، اتهم هيرتسن بالمبالغة الزائدة في التعويل على الفلاح. لكن التمجيد الفعلي العظيم للفلاح صدر حقيقة عن ليف تولستوي لاحقاً، ولاسيّما في أعماله الأدبية الأخيرة.

شكّل السلافوفيليون مجموعة فكرية ثقافية عظيمة الأهمية. تمركزوا أساساً في موسكو، وكانوا الخصوم الأيديولوجيين لأنصار التوجه الغربي الذين اتخذوا من سان بطرسبورغ قاعدة لهم. تألفت المجموعة في الغالب من ألكسي خومياكوف (١٨٠٤-١٨٦٠)، إيفان كيريفسكي (١٨٠٦-١٨٥٦) وقسطنطين أكساكوف (١٨١٧-١٨٦١). كان هؤلاء نواة المجموعة، لكن ويمكن أن يضاف إليها آخرون، مثل يوري سمارين (١٨١٩-١٨٧٦)، بطرس كيريفسكي (١٨٠٨-١٨٥٦) شقيق إيفان وجامع الأغاني الشعبية، وإيفان أكساكوف (١٨٢٣-١٨٨٦) شقيق قسطنطين وشخصية مؤثرة في تطور الأفكار السلافوفيلية.

اعتقد السلافوفيليون بأن أمراض روسيا نجمت عن بطرس الأول ومحاولته القسرية لـ«تغريب» روسيا. سعوا جاهدين للعودة إلى الجذور الروسية الحقيقية لمجتمع ما قبل بطرس، ولعبوا بذلك دوراً هاماً في «البحث من أجل هوية قومية». وكانوا الجماعة المثقفة الأولى التي ركزت على الدور الإيجابي الكبير للفلاح الروسي، نظراً لأنه - برأيهم - كان الأقل تأثراً بإجراءات بطرس، وهو الذي بقي أميناً على العادات والأعراف والبنى التقليدية وحافظ على المشاعة الفلاحية التي كانت تدير وتنظم شؤونها ذاتياً وتتخذ قرارات بالإجماع. كان السلافوفيليون أنفسهم مالكي إقطاعات وجاءت ثرواتهم بفضل امتلاكهم للعبيد والفلاحين الأرقاء، لكن بعضهم التزم تربية اللحى وارتداء الزي الفلاحي. وفي عام ١٨٤٨، الذي شهد اندلاع الانتفاضات الثورية في أوروبا، طلب البوليس رسمياً من قسطنطين أكساكوف حلق لحيته.

مع كل حماسة السلافوفيليين للثقافة الوطنية الأصيلة، إلا أن جذورهم الفكرية ذات صلة بتعاليم شيلينغ وهردر. كانوا هم أنفسهم نتاج الثقافة الأوروبية الغربية، حتى أن مجلة كيريفسكي الأولى سميت «الأوروبي»

(Evropeets). وكان أحد الأمكنة الرئيسة للقاءاتهم هو صالون والدة كيريفسكي مدام أفدوتا إيلاجينا الذي التقوا فيه بخصومهم أمثال هيرتسن، غرانوفسكي وبيلينسكي. وفي الحقيقة كان ثمة الكثير من التواصل وعلاقات الصداقة والاحترام المتبادل بين الفريقين قبل افتراقهما نهائياً بعد مغادرة بيلينسكي موسكو إلى سان بطرسبورغ في عام ١٨٣٩. كان ممثلا الفريقين في الجدالات غالباً هما خوميلكوف وهيرتسن المتكافئين من حيث العدة الفكرية ومهارات الحوار، وكانت النقاط الرئيسة المطروحة آنئذٍ على بساط النقاش هي الكنيسة الأرثونكسية، دور بطرس الأول والقضيّة الحساسة المثيرة المتعلقة بمستقبل روسيا وفيما إذا كان هذا المستقبل مرتبطاً بالغرب، أم بالثقافة المحلية الأصيلة المهددة بخطر الضياع بسبب إجراءات بطرس.

لم يكن السلافوفيليون نشيطين غزيري الإنتاج ككتاب؛ بدا أنهم يعانون من نوع من «الأبلوموفية». كتب خومياكوف قصائد ومقالات حول المذهب الأرثونكسي، لكن عمله الرئيس «ملاحظات حول التاريخ العالمي»، بقي في شكل مسودات. كما لم يكن للسلافوفيليين مجلة خاصة بهم. في عام ١٨٤٥ شارك كيريفسكي في تحرير مجلة «الموسكوفي»، لكن لم يسمح له بالاستمرار في ذلك، لأن تعيينه لم يحظ بموافقة السلطات الرسمية. وفي عام ١٨٥٢ حاولت المجموعة إصدار سلاسل مختارات بعنوان «مختارات موسكوفية»، لكن المشروع توقف بعد الإصدار الأول. وعلى الرغم من مشروعهم القومي الطابع نظرت السلطات إلى السلافوفيليين بعين الريبة بسبب نقدهم دولة بطرس الحديثة (كان القيصر نيكولاي الأول نفسه فخوراً بجده الأعلى بطرس الأكبر وبإنجازاته)، ومن المهم هنا تمييز هؤلاء عن أفراد الجناح اليميني فعلاً ممثلي القومية الرسمية أمثال شفيريوف وبوغودين، حتى على الرغم من موافقة كيريفسكي على تحرير «الموسكوفي».

كانت السلافوفيلية شكلاً من جناح يميني لرومانتيكية راديكالية ركّزت وألحّت على الكلانية العضوية ورفضت عقلانية الغرب التحليلية. كان مبدأ السلافوفيليين الرئيس ديني الطابع، نوعاً من فهم صوفي لأحادية ممثلة في الروح الكنسيّة. أثرت حججهم حول العلاقة بين الكنيسة والدولة في الشرق

وفي الغرب على أفكار مطروحة في رواية دوستويفسكي «الأخوة كرامازوف». كما تأثّر غوغول أيضاً بحججهم؛ كان على علاقة وثيقة بأسرة أكساكوف وقريباً منها. أحس السلافوفيليون، وبخاصة عائلة أكساكوف، أن غوغول كاتبهم، تماماً كما زعم بيلينسكي أن غوغول ككاتب من مناصري قضيته. وإثر نشره «الأرواح الميتة» نشأت مشادة بين قسطنطين أكساكوف وبيلينسكي بخصوص كنه رائعة غوغول. فكتب الأول (أكساكوف) في عام (١٨٤٢) بحثاً حول الموضوع شعر بيلينسكي بضرورة الرد عليه. طُرحت نقطة أخرى تتعلق بالاتجاه الأدبي الذي تمثله المدرسة الطبيعية، والذي أيده بيلينسكي من منطلق أنه سائر على خطا غوغول. وبرز سمارين كأحد أقوى نقاد المدرسة الطبيعية عبر ثلاث مقالات متسلسلة في «الموسكوفي» عام ١٨٤٧. لكن لم يكن قسطنطين، بل أبوه سيرغي أكساكوف من قدّم عملاً أدبياً جديراً بالتقدير. فبدأ، بدفعٍ من غوغول، في عام ١٨٤٠ كتابة عمل بعنوان «تاريخ عائلة»، لم ينشر كاملاً إلا في عام ١٨٥٦، لكن مقتطفات هامة منه ظهرت في مجموعة مختارات السلافوفيليين في عام ١٨٤٦. تطفح «العربة»، العمل الذي ألّفه الكونت فلاديمير سلاغوب (١٨١٣-١٨٨٢) أيضاً بالأفكار السلافوفيلية. ظهرت مقتطفات مختارة منه في عام ١٨٤٠ وصدر العمل كاملاً في عام ١٨٤٥. هذا العمل الذي يشير عنوانه إلى نمط قديم من المركبات الروسية، هو وصف أدبي لوقائع رحلة قام بها إيفان فاسيليفيتش وفاسيلي إيفانوفيتش. ليس هذان الاسمان المقلوبان مجرّد طريقة كوميدية غوغولية: هما يلمحان إلى أنّ نقاشات شتى بين صديقين تشكل منهما العمل أساساً. «العربة» نوع من عمل أيديولوجي شبيه بـــ«الأرواح الميتة» يصف انطلاق البطلين في عربة للاطلاع على روسيا، على آثارها القديمة، على ناسها، على خصائص شعبها ومقوماتها القومية.

وهكذا يقابل البطلان في رحلتهما فلاحين، تجاراً وإقطاعيين؛ كما يناقشان مسائل أساسية: روسيا وأوروبا، روسيا مقابل كل من الشرق والغرب. بعض الأفكار مقدمة بأسلوب ساخر إلى حد ما، لدرجة أن النقاد (وبيلينسكي منهم) اعتبروا إيفان فاسيليفيتش محاكاة لصورة إيفان فاسيليفيتش

كيريفسكي (كلاهما إيفان فاسيليفيتش). طرح العمل، دون شك، أفكاراً سلافوفيلية كثيرة، لكن النغمة الساخرة لم تكن حاضرة دوماً. فقام هذا العمل فعلاً على خلفية رحلة حقيقية قام بها المؤلف بصحبة الأمير جـ. جـ. غاغارين الذي أصبح لاحقاً رئيس أكاديمية الفنون. وأثار ضجّة في أربعينيات القرن لأن الحوارات تطرقت لقضايا راهنة: الشعبية narodnost، موقع روسيا في العالم، السلافوفيلية، طبيعة الفلاح الروسي.

في هذه الفترة بدأ ألكسي بيسيمكي (١٨٢١-١٨٨١) الكتابة الأدبية. ظهرت قصته الطويلة «المغفّل» (Tyufyak) في مجلة «الموسكوفي» عام ١٨٥٠. بيئة القصة مجتمع الإقطاعيين النبلاء في الريف، وموضوعها الزواج غير المناسب. الخاتمة تشاؤمية وضعيفة تقنياً. العمل مشابه لنماذج الأدب الاجتماعي الغربي وبعيد عن أجواء المدرسة الطبيعية وعن برامج الشعبويين التي كانت مجلة «الموسكوفي» منبرهم.

لكن بيسيمسكي أبدى اهتماماً لافتاً بالفلاح الروسي في قصصه القصيرة. فيقدم في قصة «البطرسبورغي» (Pitershchik) المنشورة عام ١٨٥٢ صورة لفلاح روسي يعمل رساماً في العاصمة ويتجاوب مع مداهنات وأمزجة أهلها على الرغم من أن القيم الريفية الراسخة هي المنتصرة في النهاية. وتصور قصة «عفريت الغابة» (Leshy, 1853) تأثير فساد حياة المدينة على القرية. يستغل الوكيل المشرف على أملاك سيده الإقطاعي القادم من المدينة موقعه لإقامة علاقات جنسية مع الفلاحات، لكن ضابط البوليس المحلي يفضح أمره أمام مجتمع القرية. تحكي قصة ثالثة بعنوان «جماعة النجارين» (Plotnichya artel, 1855) عن حرفة طالما مارسها الفلاحون وراقت للسلافوفيليين. لكن الفساد يصدر هذه المرة من الداخل، من المتعهد بوزيتش الذي يستغل زملاءه الحرفيين. حبكة القصة التي تنتهي بموت بوزيتش بسيطة، لكن العمل مليء بتفاصيل إتنوغرافية. جُمعت هذه القصص الثلاث التي نُشرت في مجلات مختلفة معاً وأصدرها الكاتب في مجلد عام ١٨٥٦ بعنوان «اسكتشات من الحياة الفلاحية» (Ocherki iz krestyanskoga byta) وإثر ذلك جرت مقارنة بيسيمسكي بتورغنيف، رغم أن المقارنة لم تكن دوماً في صالح الأول.

إلى جانب تركيز المدرسة الطبيعية على الجوانب الكالحة في الحياة كان ثمة تيار مثالي رومانتيكي مختلف في أربعينيات القرن. برز هذا التيار من خلال معالجة موضوع الصداقة والحب بين الجنسين بوجه خاص. ففي كثير من القصص وقصائد وروايات هذه الفترة، التي تطرقت للعلاقات المتبادلة بين الرجال والنساء، كانت التضحية بالنفس الموضوع المهيمن. نرى ذلك في شِعر نيكراسوف، في قصص دوستويفسكي، في رواية داهل «بافل ألكسيفيتش إغريفي» ولدى هيرتسن في روايته «من المذنب؟»، وربما بأوضح ما يكون في رواية ألكسندر دروجينين (١٨٢٤-١٨٦٤) «بولينكا ساكس» (١٨٤٧). الرواية رسالية الطابع، لكنها تختلف عن رواية دوستويفسكي «الفقراء»، إذ تدور أحداثها ضمن وسط اجتماعي: تتزوج البطلة بولينكا إرضاءً لوالدها من موظف مرموق يُتوقع له الترقّي الوظيفي والنجاح اسمه قسطنطين ساكس، لكن عواطفها الفعلية رهن رجل آخر هو الأمير غاليتسكي - «الإنسان الزائد».عندما يعلم ساكس بعلاقتهما يتنازل بشهامة وسماحة نفس لغريمه، لكن على أرضية تفاهم بأن هذا الأخير سيوفر لها السعادة. في النهاية تموت بولينكا مقتنعة أن زوجها الذي ضحّى بنفسه هو الشخص الأفضل وأنه هو من تحب حقيقة. تدين الرواية في طابعها العاطفي الرقيق، وربما في حبكتها الفنية، للكاتبة جورج صاند، وربما يمكن تفسير إعجاب القراء بها آنئذٍ في ضوء الشعبية التي تمتّعت بها هذه الكاتبة الأجنبية في روسيا في الأربعينيات. نلمس في الصورة الجذابة للبطلة وفي دورها المركزي أيضاً بدون شك قوة تميّزت بها الرواية الروسية عموماً. وهناك إشارة واضحة على أن المجتمع هو المذنب في الموقف من النساء، ولاسيما من خلال معاملتهن كأطفال أو «كملائكة» أكثر منهن ككائنات بشرية. إن المثالية المتجلية بالتضحية بالنفس في الحب والجانب الواقعي العملي في تصوير المدرسة الطبيعية ليسا أمرين متناقضين كما قد يبدو للوهلة الأولى. إنهما عنصران مختلفان في سياف كفاح واحد متمثل في ترسيخ الدور الإنساني للأدب الذي دافع عنه بلينيسكي، لكن نظراً لأن المدرسة الطبيعية ركّزت أساساً على الفئات الاجتماعية وعلى المجتمع بصورة أعم، فإن أعمالاً مثل «بولينكا ساكس» سعت لطرح الإنسانية الجديدة على مستوى العلاقات الفردية.

هناك روية أخرى عالجت وضع النساء في المجتمع هي «حياة مزدوجة» (Dvoynaya zhizn) للكاتبة كارولينا بافلوفا (١٨٠٧-١٨٩٣). نشرت الرواية في عام ١٨٤٨ وأخذت عنوانها من بايرون، وتدور أحداثها في أوساط مجتمع الطبقة الرفيعة. تقع البطلة سيسيلي فون ليندبنورن في ورطة الزواج من رجل غير مناسب بتدبير من صديقة أمها كي لا تشكل سيسيلي تهديداً لحظوظ بنات هذه الصديقة في الزواج من الأمير فكتور المرموق والمرغوب جداً. تطغى هنا نغمة السخرية على رقة الشعور والعاطفة، ويمتزج في العمل النثر بالشعر، إذ يستخدم هذا الأخير لكشف العالم الداخلي للبطلة. كانت كارولينا بافلوفا المتحدّرة من أصل ألماني شاعرة أيضاً تنتمي إلى مجتمع الطبقة الرفيعة، وكان أنصار التغريب كما السلافوفيليون من رواد صالونها الأدبي في أوائل الأربعينيات. وعلى الرغم من أن معاصريها لم يتعاملوا مع شعرها بجدية، إلا أنه قد أعيد اكتشافه وتقديره لاحقاً عند منقلب القرن من قبل الرمزيين.

على الرغم من أنه نُظر إلى الأربعينيات كمرحلة هيمنة وطغيان النثر، إلا أنه كان ثمة أيضاً الكثير من الشِعر الجيد المتميّز. كان آفاناسي فيت (١٨٢٠-١٨٩٢) قامة شعرية متميزة آنذاك. نشأ الشاعر ابناً لإقطاعي روسي اسمه أفاناسي شينشين، خطف زوجة مسؤول ألماني. ونظراً لأن شاعرنا وُلد قبل عقد قران رسمي وشرعي بين والده ووالدته لم يتمكن من حمل كنية والده، وصُنّف رسميا على أنه أجنبي. أثّر هذا الوضع لاحقاً على الشاعر بعمق، وخابت آماله في الحصول على رتبة عسكرية من خلال الخدمة في الجيش كأحد أبناء طبقة النبلاء. إثر ذلك شَعَر بالمرارة والإحباط وترك الخدمة، لكنه حصل في عام ١٨٧٦ أخيراً على ما تمناه - لقب النبالة.

المرارة العميقة الثانية التي اكتنفت حياته كانت حبّه للفتاة البولندية ماريا لازيتش التي التقاها أثناء خدمته في بولندا. كان كلاهما فقير الحال وقررا الافتراق، وماتت هي بعد ذلك حرقاً وربما انتحاراً. وعلى الرغم من أن فيت تزوج من ماريا بوتكينا في عام ١٨٥٧، إلا أن حبّه لماريا لازيتش تردد غالباً في شِعره. عانى الشاعر دوماً نوبات اكتئاب (اعتبره أبولون

غريغوريف، الذي درس معه في الجامعة، شخصية انتحارية)، لكن قليلاً من هذا الجانب المظلم لشخصيته برز في أشعاره.

صدرت مجموعة فيت الشعرية الأولى بعنوان «البانتيون الغنائي» (Lirichesky panteon) في عام ١٨٤٠، لكنه عندما نشر ديوان أشعاره عام ١٨٥٠ لم يدخل فيه سوى أربع قصائد من مجموعته الأولى. كان فيت فناناً بارعاً شديد التدقيق بالتفاصيل الصغيرة، ولقد خاض في مرحلته المبكرة في مواضيع كثيرة وجرّب أساليب مختلفة، لكن شخصيته الشعرية المتميزة بقيت بارزة واضحة. فمواضيعه الرئيسة هي الطبيعة، الحب والفن، ويبدو بأفضل ما يكون كشاعر «منمنمات غنائية» في مقطوعات قصيرة متميزة بالتقاط التفاصيل الدقيقة وبغنى صورها وموسيقاها. تذكرنا قصائده أحياناً بالشعر الصيني. وفي هذه المرحلة جرّب نظم الأسطر الشعرية الطويلة، لكن هذه التجربة لم تكن ناجحة بوجه عام. نشر فيت أيضاً قصائد في موضوعات كلاسيكية كان أشهرها حول الإلهة ديانا. لكنه تحاشى في شعره الانطباعية الباردة للكلاسيكية. كانت الأنا حاضرة كثيراً في شعره، واستهل عديداً من قصائده بكلمة «أنا»، رغم أنها لم تكن شبيهة بالذاتوية الرومانسية التي طبعت المرحلة المبكرة. اتسم وصف فيت لعالم الطبيعة بالموضوعية، كما كانت مفرداته ولغته المجازية في الآن ذاته مفعمة بالعاطفة. وعلى الرغم من أن موهبته في ملاحظة والتقاط التفاصيل يمكن أن تضفي على شعره طابع الجمود والتأمل، إلا أنه في الحقيقة غير ذلك. ففي تصويره لتمثال ديانا (Diana, 1847) مثلاً يخلق الشاعر انطباع أو وهم الحركة من خلال انعكاس صورة التمثال في الماء المتحرك بفعل الرذاذ المتطاير. وفي قصائد أخرى تبرز الحركية بوسائل لغوية (صيغ التعجب والأمر)، أو من خلال أن «أنا» الشاعر المراقب والملاحظ في حركة كما في قصائده: «أنا أتيت إليك» (١٨٤٣)، «منتزه قديم» (١٨٥٣)، «آه، الشباب ليس مزحة» (١٨٤٧).

فيت شاعر مجدد. تقنيته في خلق شِعر دون تجاور صورة سمعية وبصرية بارزةٌ بقوةٍ ووضوح في قصيدته «همس، نَفَس متقطع وجِل» (Shepot, robkoe dykhane, 1850) التي تصور بطريقة نابضة بالحياة لقاء

عشاق ليلاً دون استخدام حتى فعل واحد. من جانب آخر تعتبر قصيدته «على نهر الدنيبر أثناء الفيضان» (Na Dnepre v polovode, 1853) متميزة باستخدامها الأنيق والمتحدي للصفات، وكذلك قصيدته الأخرى ذات البداية المفتوحة «طقس سيئ، خريف، أنت تدخن» (Nepogoda, osen, kurish) والأسلوب العامي المحكي، لكن بلغة أدبية حديثة. لاحقاً استفاد كل من باسترناك وزابلوتسكي من هذه التجديدات الشعرية ولمسنا مثيلاً لها في شعرهما.

مع الأسف لم يُقدر فيت حق قدره في حينه، وبخاصة في ستينيات القرن، رغم أنه استعاد سمعته ومكانته لاحقاً في الثمانينات. لم يكن فيت من الشعراء الذين عالجوا موضوعات اجتماعية. قصيدته «عازف الأُرغن المتسول» (Sharmanshchik) المنشورة عام ١٨٥٤ يوحي عنوانها بمجال اهتمامات المدرسة الطبيعية ومضمونها يخالف ذلك. فقد صوّر الشاعر المشاعر الخاصة والذكريات الشخصية لهذا العازف الجوّال وطرده في النهاية كمهرج مزعج.

اعتبر شِعر ياكوف بولونسكي (١٨١٩-١٨٩٨) في المرحلة المبكرة من مشواره الإبداعي الأجود. امتلك صوتاً غنائياً وأسلوباً رقيقاً منساباً، لذا لم يكن مستغرباً أن تكون قصائده الأولى معروفة أكثر كأغنيات. وُلد بولونسكي في مدينة ريزان ابناً لموظف. درس القانون في جامعة موسكو وكان أثناء ذلك على صداقة مع أبولون غريغوريف وفيت. ورغم أن بولونسكي كان أقل أصالة كشاعر من فيت (بدا في شِعره متأثراً بوضوح ببوشكين وليرمنتوف)، إلا أنه كان ذا موهبة غنائية لافتة ميّزته عن سواه.

ظهرت قصيدته الأولى «رنين الأجراس المقدسة» في «مذكرات وطنية» عام ١٨٤٠، وبعد عامين نُشر عديد من قصائده في مجموعة معدة للطلاب، وفي العام ذاته، أي في عام ١٨٤٢ أرسل بولونسكي قصيدته «حلّت ظلال الليل» (Prishil i stali teni nochi) إلى بيلينسكي الذي نشرها في «مذكرات وطنية» وجذبت انتباه غوغول (قيل إنه نسخها في أحد دفاتره). صدر كتاب بولونسكي الشعري الأول بعنوان «الأعرج» (Scales) في عام ١٨٤٤.

انتقل بولونسكي في العام ذاته إلى أوديسا، حيث ظهرت مجموعته الشعرية الثانية التي كانت أقل نجاحاً من سابقتها. وفي حزيران/ يونيو ١٨٤٦ عُيّن بولونسكي في منصب في مكتب نائب حاكم القوقاز، وجاء انتقاله إلى تفليس مترافقاً مع سلسلة قصائد ملهمة حول موضوعات قوقازية. في عام ١٨٤٩ ظهرت مجموعته الثالثة بعنوان «سازاندار» (كلمة قوقازية تعني «الشاعر») وتبعتها مجموعة أخرى عام ١٨٥١ بعنوان «بضع قصائد» (Neskolko stikhotvareniy). شِعرُ بولونسكي القوقازي مشبع بالإحساس والتأثر بفولكلور وعادات القوقازيين، وفي ذلك كان ليرمنتوف سلبقه ومعلمه بكل وضوح. عمل بولونسكي جهده على التعمق في موضوع القوقاز، وألا يكون مقلداً لغيره. لكن ذلك لم يمنعه من استنكار ميراث ليرمنتوف. ففي قصيدته «في الطريق عائداً من القوقاز» (Na puti iz-za kavkaza)، التي كتبها بمناسبة مغادرته المنطقة يطرق سمعه نعيق غراب ويكتشف جثة حصان (إشارة إلى سقوط حصان بيتشورين في «بطل من هذا الزمان»)، لكنه يصيح: «إلى الأمام، إلى الأمام! طيف بيتشورين يلاحقني». ولاحقاً يحاكي في قصيدة «الشاطئ الفنلندي» (Finsky bereg) «تامان» ليرمنتوف على خلفية مشاهد فنلندية.

انسجاماً مع التقليد النثري المتنامي للمدرسة الطبيعية عكس شِعر بولونسكي القوقازي اهتماماً قوياً بالتفاصيل «الواقعية» أكثر مما هو في شِعر ليرمنتوف. في قصيدته «الطريق الجبلي إلى جورجيا» (Gornaya doroga v Gruzii) نرى أن اهتمام الشاعر بجمال المشاهد الطبيعية أقل من اهتمامه بمخاطر الطريق. يتجلى اهتمام بولونسكي بالتفاصيل الواقعية أكثر في قصيدته الطويلة لعام ١٨٤٦ «نزهة عبر تفليس» (Progolka po Tiflisu) المكتوبة في شكل رسالة إلى أخ بوشكين ليو. تصف القصيدة الحياة في تفليس، شوارعها ومناظرها بشكل حي ومباشر - الأمر الذي جعل هذه القصيدة رائعة شعرية فريدة في نوعها. ووجد انهماك المدرسة الطبيعية بالموضوع الاجتماعي انعكاساً له أيضاً في اهتمام بولونسكي بالشحاذين والمعدمين. فيصوّر في قصيدته لعام ١٨٤٧ «الشحاذ» (Nishchy) شحاذاً يجمع النقود لمن هم أفقر منه وأقل حظاً في الحياة، ويصف في قصيدة أخرى لعام ١٨٥١ سعي الشحاذين في تفليس لاختيار رئيس لجماعتهم.

الليل – موضوع عالجه بولونسكي غالباً بنجاح. كان واحداً من أوائل مواضيع شعره ورجع إليه في قصيدتي «الليل الجورجي» (Gruzinskaya noch) و«الليل» (Noch) المكتوبتين في القرم عام ١٨٥٠، حيث يتساءل هنا لماذا يحب الليل حتى رغم أنه لا يخفف من معاناته. تحققت بعض أفضل نجاحات بولونسكي الشعرية عبر حالة حلم أثارته حالة واقعية. في قصيدة «اهتزاز في عاصفة» (Kachka v buryu) لعام ١٨٥٠ يجعله اهتزاز القارب المبحر وسط عاصفة في حالة نوم، فيحلم كما لو أنه في سرير طفولته أو في أرجوحة مع حبيبته. وربما تكون قصيدة «الجرس» (Kolokolchik) الأشهر في هذا السياق، إذ يثير صوت جرس عربة الجليد حالة حلم ويستدعي صور حب مفقود.

في عام ١٨٥٥ صدرت مجموعة شعرية أخرى جديدة لبولونسكي في سان بطرسبورغ. استمر الشاعر في النشر حتى وفاته محاذراً ومتحاشياً عدم التقدير الذي عانى منه الشاعر فيت في الستينيات بتطويره مواضيع اجتماعية كانت قد لاحت تباشيرها في بعض أشعاره الأولى. غير أن القصائد التي بقيت مفضلة ومحببة جداً للقارئ الروسي هي تلك العائدة إلى الأربعينيات والخمسينيات مثل «الشمس والقمر» (Solntse i mesyats)، «رحلة شتوية» (Zimny put)، «السجين» (zatvornitsa)، «الليل» (Noch)، «أغنية غجرية» (Pesnya tsyganki) و«الجرس».

كان نيكولاي نيكراسوف (١٨٢١–١٨٧٨) الشاعر الأكثر قرباً من المدرسة الطبيعية. وُلد في عام ١٨٢١ (وربما في عام ١٨٢٢) في أسرة من النبلاء قيل إن جذورها تمتد إلى حوالي مائتي عام ماضية، غير أن أبناءَها في الأزمنة الأخيرة تميّزوا بانغماسهم في حياة اللهو والملذات. كان نيكراسوف الأب مغامراً، داعراً، عربيداً ومستبداً، كان من ضحاياه، عدا فلاحيه، زوجته وبناته. تعدّ قصيدة «الوطن» (Rodina) المنشورة في عام ١٨٤٦ واحدة من أفضل قصائد الشاعر المبكرة النابعة من القلب والتي رسم فيها صورة حياة عائلته ومعاناة والدته. وربما تكون هذه الخلفية قد حددت، أكثر من أي شيء آخر، اختياره لمواضيع شعره: الاحتجاج بصوت عال ضد الطغيان والاستبداد والعنف، عطفه على النساء وتعاطفه مع مصيرهن في الحياة، دفاعه عن

المضطهدين. كانت قريته غريشنيفو التي نشأ فيها واقعة على الطريق العام المؤدي إلى سبيريا الذي يسلكه المحكومون بالنفي إلى هناك. وسنحت له الفرصة لأن يكون شاهد عيان على محنتهم، وأيضاً على المصير القاسي لأقنان أبيه. إضافة إلى ذلك كان هو نفسه، مثل تورغنيف، صياداً وعلى اطلاع على جانب آخر من حياة الفلاحين من خلال علاقاته بالفلاحين الصيادين.

عانى نيكراسوف الفقر والجوع الحقيقي طالباً في سان بطرسبورغ، حتى أنه اضطر للتسوّل. لكن ثمة جانب في شخصيته موروث من أسلافه: كان مقامراً ماهراً ورجلاً ذا ذهنية عملية تجارية. فأسس دورية شهيرة بعنوان «مختارات بطرسبورغية» نشر فيها دوستويفسكي عمله الأول؛ وفي عام ١٨٤٧ آلت إليه وإلى بنايف مجلة «المعاصر»، وغدت في ظل إدارته لها أشهر مجلة أدبية في زمانها بفضل بعض الدعم المادي لها من أرباحه في القمار في الأوقات الصعبة.

كانت مجموعة نيكراسوف الشعرية الأولى «أحلام وأصوات» (Mechty i zvuki) المنشورة عام ١٨٤٠ رومانتيكية جداً، وقد انتقدها بقوة بيلينسكي الذي توصل لاحقاً إلى وجهة نظر أخرى مختلفة إزاء الشاعر. فقد عُرف نيكراسوف أساساً بتركيزه على الموضوع الاجتماعي في شعره الذي يتكامل في ذلك مع نثر المدرسة الطبيعية، وكما تجلى ذلك في مساهمته في «فيزيولوجيا سان بطرسبورغ» بقصيدته «الموظف» (Chinovnik). وثمة كثير من الصور البسيكولوجية في شِعره المبكر. في قصيدة «في الشارع» (Na ulitse, 1850) يعرض الشاعر أربعة مشاهد وشخصيات من شوارع سان بطرسبورغ. وفي قصيدة «الحوذي» (Izvozchik, 1855) ذات النَفَس القصصي في الآن ذاته يصوّر الشاعر حوذياً وتاجراً. لكن أفضل قصائد نيكراسوف في هذا الجنس هي تلك المتصلة بالريف أو بالقرية الروسية والمشبعة بإيقاعات الفولكلور والشعر الشعبي المكوّنة مصدر قوتها. في قصيدة «القرية» (V derevne) المنشورة عام ١٨٥٤ تتناقض شكوى الأرملة العجوز التي فقدت ابنها للتو والراشحة بالشعرية الفولكلورية مع لا مبالاة الصيّاد – الراوي ومع عدائية الطبيعة المحيطة التي يرمز لها جمع الغربان. وتثير قصيدة

«القرية المنسية» (Zabytaya derevnya) المنشورة عام ١٨٥٥، بخطابها الفولكلوري ونغمتها الساخرة، مشكلة مالك الأرض الغائب البعيد عن أملاكه، في حين تعرض «فلاس» (١٨٥٥) صورة لطيفة لرجل دين جوّال، آثم وتائب.

وفي قصيدة من ثمانية أسطر عائدة لعام ١٨٤٨ يصوّر نيكراسوف مشهد جلد امرأة فلاحة في السوق في إحدى ساحات سان بطرسبورغ، ويختمها قائلاً: «وقلتُ لعروس شعري، هاهي أختكِ في الدم». مشهد مؤثر وقول معبّر. يشكل مصير المرأة في جُلّ أعمال نيكراسوف هماً دائماً. نرى ذلك بوضوح في كل قصائده التالية: «عندما من الظلام نضلّ الطريق» (Kogda iz mraka zabluzhdeniya, 1855)، «ترويكا» (١٨٤٦)، «انطلق مسافراً ليلاً» (Edu li nochyu 1847)، «في القرية»، «صليب ثقيل» (Tyazhely krest, 1855). ويبقى هذا الهمّ ملازماً لنيكراسوف في مرحلة النضج ليتجلى ذلك في أوضح صورة في رائعته «الصقيع والأنف الأحمر» المنشورة في عام ١٨٦٣.

لا تخلو معالجة نيكراسوف للمواضيع الاجتماعية من شبهة السنتمنتالية، لكن مسحة السخرية البادية عنده هنا يمكن أن تخفّف من هذه الشبهة وترسخ المضمون الانتقادي لقصائده. تتجلى هذه السخرية الانتقادية بشكل بارز في محاكاته ليرمنتوف في «أغنية المهد» (١٨٤٥) وفي «الرجل الأخلاقي» (Nravestvenny chelovek, 1847) التي تنضح بانتقاد مرير.

تلامس بعض قصائد نيكراسوف الموضوع الشخصي. عدا قصيدته الشهيرة الجديرة بحق بعنوان «الوطن» ثمة أخرى عائدة لعام ١٨٤٦ «في تقليد ليرمنتوف» يربط فيها الشاعر بين تجارب طفولته وفتوته وبين سلوكه الحاضر، ويأمل أن يجد لنفسه ملاذاً ومنقذاً في الحب. وعبّرت قصيدتان أخريان بصراحة عن هذا الجانب الآخر الأكثر ظلاماً المتصل بشخصية نيكراسوف وهما «لهذا السبب أحتقر نفسي بعمق» (Ya za to gluboko prezirayu sebya, 1845) و«أنا اليوم في مزاج كئيب» (ya segodnya tak grustno nastroen, 1855).

وفي إحدى قصائده العائدة لهذه المرحلة يستنكر نيكراسوف السلوك الوحشي لوالده في قصيدته «الصيد بالكلاب» (Psovaya okhota) (١٨٤٧)

التي يصوّر فيها كلاب صيد تفتك بنعاج فلاح وصياداً يجلد بسوطه فلاحاً. وفي قصيدة أخرى بعنوان «ساشا» (١٨٥٥) منظومة في شكل دوبيت إيقاعي يتطرق الشاعر لموضوع الإنسان الزائد، علماً أنه لا يعقد الأمل عليه، بل على الفتاة الصغيرة (ساشا) التي وقعت تحت تأثيره. تبدأ القصيدة كما في «الوطن» باستعادة الشاعر ذكريات نشأته في أسرته، لكن بعض أهم مقاطعها هي تلك التي تصف حياة الحرية التي تحياها فتاة صغيرة في القرية الروسية. تعتبر قصيدة «ساشا» مع قصيدة «الوطن» ذروة إنجازات نيكراسوف الشعرية خلال المرحلة الأولى من عطائه الشعري.

شعر أبولون مايكوف (١٨٢١–١٨٩٧) مشبع بالروح الكلاسيكية المستمدّة من المعلمين الأوائل الإغريق واللاتين. تميّز بعض شِعر فيت ونيكولاي شيربينا (١٨٢١–١٨٦٩) في حينه بهذه الروحية، وأطلق عليه مصطلح شِعر «انطولوجي» ومثّل محاولة لرفض شعر الجيل السابق المستبطن رومانتيكية معيّنة. وعلى الرغم من كلاسيكية هذا الشعر، إلا أن قليلاً منه أثبت جدارته، ولاسيما قصيدتي مايكوف الطويلتين «سافونا رولا» (١٨٥١) حول مجدّد القرن الخامس عشر (فلورنس) التي استحقت مديح غوغول و«صيد السمك» (Rybnaya lovlya) الممتعة باستحضارها لمشاهد الطبيعة وعلاقة الإنسان بها.

عالج أبولون غريغوريف (١٨٢٢–١٨٦٤) في بواكيره موضوع الحب والمعاناة، وتأثر هنا، ككثيرين غيره من كتّاب جيله، بالأديبة جورج صاند، على الرغم من أن بعض قصائده الفلسفية تعارض الأنانية الماسونية. وكان في حلقة بيترلشيفسكي بعض الشعراء غير المشهورين مثل ألكسي بليشيف (١٨٢٢–١٨٩٣)، ألكسندر بالم (١٨٢٢–١٨٨٥)، سيرغي دورف (١٨١٦–١٨٦٩) الذين كتبوا، إضافة للشعر الغنائي، شعراً سياسياً تطرقوا فيه إلى موضوع النضال البطولي من أجل سعادة الإنسانية. كما كتب نيكولاي أوغاريوف صديق هيرتسن الشعر في الأربعينيات والخمسينيات. ورغم أنه كان من حيث المبدأ شاعراً غنائياً، إلا أنه كان ذا اهتمام قوي بالمواضيع السياسية.

برزت في الفترة الممتدة بين أوائل أربعينيات ومطالع خمسينيات القرن فجوة متعلقة بالمسرح ووضعه: في حين كان يمكن أن يكون نشر الأعمال

الأدبية أمراً يتعلّق إلى حد كبير بمشيئة وإرادة الأشخاص أنفسهم، إلا أن إدارة المسرح كانت كلياً بيد السلطة القيصرية. كان ثمة اتجاه لمعاملة المسرح إما كمنبر وعظ وتبشير منسجم ووجهات نظر السلطة الرسمية، أو أداة لعرض المنوعات الهزلية المعروفة بالفودوفيل.

كانت الفجوة هي بين مسرح غوغول ومسرح ألكسندر أوستروفسكي. ففي عام ١٨٣٦ وضع غوغول معايير جديدة للمسرح الروسي مع صدور عمله «المفتش العام» ومطالبته بواقعية أكبر. وشهد العام ١٨٤١ صدور عمل مسرحي له أقل شأناً كان اشتغل عليه لبعض الوقت بعنوان «الزواج» عرض على خشبة مسرح سان بطرسبورغ في كانون الأول/ ديسمبر ١٨٤٢. تطرقت مسرحية غوغول إلى موضوع بارز في مرحلة بدايته ككاتب هو موضوع التردد والخوف من الزواج والإشكالات المتصلة به. لكن غوغول جعل حدثه المسرحي وسط بيئة اجتماعية جديدة ناشئة هي بيئة التجار، ودشّن بذلك موتيفات لاقت تطويراً لاحقاً في الخمسينيات في كتابات أوستروفسكي. عالج هذا الأخير الزواج كموضوع صفقة تجارية في زمنه، العلاقة بين التجار الأثرياء وأبناء الطبقة النبيلة الذين حاق بهم الفقر مع مرور الزمن، والتركيز أسلوبياً على مفردات ولغة خاصة بالتجار وعلى التعابير الشعبية البليغة في هذا الإطار.

وُلد ألكسندر أوستروفسكي (١٨٢٣-١٨٨٦) في حي التجار بموسكو المعروف بحي «زاموسكفوريتشي». كان أبوه محامياً متخصصاً بقضايا التجار وترك ابنه دراسة القانون في جامعة موسكو ليتولى وظيفة في محكمة موسكو الخاصة بقضايا الوصية والإرث، ثم لينتقل لاحقاً إلى المحكمة التجارية. وهكذا كان الكاتب على معرفة مباشرة بالحيل القانونية وممارسات التجار عبر تجربته الشخصية وتجارب والده.

كان عمل أوستروفسكي المبكر «مذكرات ساكن زاموسكفوريتشي» (Zapiski zamoskvoretskogo zhitelya, 1847) منسجماً مع منطلقات المدرسة الطبيعية، لكن الكاتب وجد نفسه لاحقاً ككاتب مسرحي. وفي عام ١٨٤٧ نشر مقتطفاً من مسرحية «شأن عائلي نحلّه بأنفسنا» (Svoi lyudi, sochetemsya) في كراسٍ وزع باليد مع مسرحية ذات فصل واحد بعنوان «مشاهد من سعادة

عائلية» (Stseny semeynogo shastya). كما قدّم أوستروفسكي قراءة لمسرحيته الطويلة الكاملة «المفلس» (Bankrupt) لحلقة من المستمعين لاقت استحسانهم، ثم نُشرت على صفحات «الموسكوفي» في عام ١٨٥٠ بالعنوان ذاته.

حبكة المسرحية مستمدة بوضوح من التجربة المهنية الخاصة لأوستروفسكي: دبّر التاجر سامسون بولشوي حيلة قضت بنقل ملكيته المالية إلى عامل عنده اسمه بودخاليوزين زوّجه ابنته، ومن ثم أعلن إفلاسه. لكن ابنته وصهره فاقاه دهاء عندما احتفظا بالمال لنفسيهما. وعلى الرغم من أن المسرحية نُشرت في «الموسكوفي» مجلة السلافوفيليين، إلا أنه نُظر إليها كإحدى إسهامات المدرسة الطبيعية بفضحها أحد مظاهر الفساد الاجتماعي. كان رد فعل الحكومة على المسرحية قوياً، فصدر أمر بوضع أوستروفسكي قيد مراقبة البوليس، وحظّر عرض المسرحية على المسرح، أو أي ذكر لها في الصحافة. وعندما سمح بإعادة نشرها في جو الاسترخاء العام بعد انتهاء حرب القرم (١٨٥٩) أعاد المؤلف النظر فيها وجعل الخاتمة أكثر إيجابية.

تدين المسرحية بالكثير لغوغول. فليس فيها شخصيات إيجابية، وحلّ عقدتها، كما في «المفتش العام»، يأتي من هزيمة مجموعة قيم وشخصيات سلبية بواسطة مجموعة أخرى سلبية مقابلة. تكمن إحدى سمات قوة المسرحية في تصويرها الكوميدي للمواقف والشخصيات، ولاسيما الدجّال المبتذل ريسبولجونسكي وعدم قدرته على رفض الفودكا. فالحالة الكحولية موتيف يتخلل كل مسرحيات أوستروفسكي المبكرة، كما استخدام عبارات ذات وقع خاص بشكل متكرر (وفي حالة ريسبولجونسكي: «سأشرب قدحاً صغيراً». كانت تلك سمة نمطية ميّزت تصوير أوستروفسكي الكوميدي للشخصية، وقد بلغ الذروة في ذلك عبر تصوير شخصية آنا بيتروفنا نيزابودكينا في «العروس الفقيرة».

كان ثمّة مفارقة في حقيقة أن مساهماً في مجلة ممثلة للاتجاه «القومي الرسمي» كان موضوعاً قيد مراقبة البوليس، وأن مسرحية «شأن عائلي نحلّه بأنفسنا» الممثلة لاتجاه المدرسة الطبيعية السلبي، لم تبدُ مناسبة لسياسة المجلة. في عام ١٨٥٠ كانت مجلة «الموسكوفي» قد آلت إلى أيدي «المحررين الصغار»: أبولون غريغوريف، يغغيني إيدلسون، ألكسي بيسيمسكي، بوريس

ألمازوف، ليو مي الذين شجعوا ما رأوه عناصر إيجابية في كتابات أوستروفسكي. كان هؤلاء قد لكتشفوا حلاً لمسألة «الشعبية»: بالنسبة لهم لم يعد الفلاحون، بل التجار، الحاملين الحقيقيين للثقافة الوطنية، إذ ما زالت قيم روسيا القديمة حيّة باقية في أوساط هؤلاء الأخيرين، لكن في بيئة أكثر غنى. كان ذلك بمثابة تحريف أو إعادة نظر للسلافوفيلية التقليدية، ووجد الأيديولوجيون الجدد ضالتهم في أوستروفسكي واعتبروه كاتبهم. وفعلاً لمس النقاد في مسرحيته الطويلة الكاملة التالية «العروس الفقيرة» (Bednaya nevesta) المنشورة لاحقاً في «الموسكوفي» ابتعاداً عن المدرسة الطبيعية باتجاه القيم المحافظة التي تمثلها مجلة بوغودين. المسرحية طويلة بمعايير أوستروفسكي مؤلفة من خمسة مشاهد ومع عدد كبير من الشخصيات. الرأسمال الأساسي لماريا أندريفنا العروس الفقيرة هو جمالها. طلب يدها كثير من الرجال، لكنها انصاعت في النهاية لضغط أمها في الزواج من رجل كبير السن (بينفولسكي) الذي حصل على ثروة بوسائل ملتبسة ومثيرة للريبة. وعلى الرغم من الافتراض الذي يوحي به المشهد الأخير من أنها ستصلحه، إلا أن هذا الانقلاب غير مقنع، علماً أن المؤلف قد أعطى هذا الأمر وزناً من خلال اختياره لاسم بينفولسكي (معنى الاسم «الخيّر»). وكانت الأسماء المعبرة عن معانٍ في تقاليد القرن الثامن عشر أساليب نمطية في تصوير الشخصيات في مسرحيات أوستروفسكي الأولى. وفي هذا السياق جاء اختيار كنية أم ماريا كتجسيد للنسيان، إذ حملت كنية موحية بالسخرية مشتقة لغوياً من فعل «نسي» مع النفي.

قادت النهاية الأخلاقية للمسرحية، المتمثلة في «التصالح مع واقع» نكران ماريا أندريفنا لذاتها وانصياعها لرغبة وإرادة أمها، النقاد الراديكاليين للإيمان بأنّ أوسترفسكي كان في طريقه للتخلي عن مبادئ المدرسة الطبيعية. واعتُبرت مرحلة ١٨٥٢–١٨٥٥ فترة مغازلة أوستروفسكي للاتجاهات السلافوفيلية لمجلة «الموسكوفي». وفعلاً بدا أوستروفسكي في رسالة إلى بوغودين في عام ١٨٥٣ نادماً على تصويره السلبي كلياً للحياة الروسية في «مسرحية شأن عائلي نحله بأنفسنا» ولُمل في أن يُسر الروسي في المستقبل عندما يرى نفسه مجسداً فعلاً على خشبة المسرح.

يُلاحظ توجه لدى أوستروفسكي لتقديم شخصيات شعبية أكثر إيجابية في مسرحيته التالية «لا تجلس في مزلجة شخص آخر – (Ne v svoi sani ne sadis) المنتجة على خشبة المسرح في كانون الثاني/ يناير ١٨٥٣ قبل نشرها مطبوعة. هنا وضع التاجر روساكوف (روساك = روسي) في مواجهة رجل ماكر من طبقة النبلاء – ضابط متقاعد من سلاح الفرسان اسمه فيخروف أراد الزواج من ابنة التاجر طمعاً في مالها. فاق التاجر روساكوف الرجلَ النبيل احتيالاً، فحتى رغم أن ابنته كانت مخطوفة مؤقتاً، إلا أن الأمور جرت على ما يرام، إذ عرض التاجر الشاب بورودكين (شخصية إيجابية أخرى) الزواج من الفتاة وأنقذ سمعتها. أراد الكاتب تالياً التدليل على شهامة روساكوف عندما جعله يدفع فاتورة إقامة فيخروف في الفندق المحلي. كما تخلّل المسرحية عنصر شعبي آخر هو الغناء الشعبي.

هيمن العنصر الغنائي الجديد في مسرحية أوسترفسكي التالية ذات الثلاثة مشاهد «الفقر ليس عيباً» (Bednost ne porok) المنتجة مسرحياً في كانون الثاني/ يناير ١٨٥٤ والمطبوعة في العام ذاته. هنا برزت بشكل جلي أكثر عناصر الثقافة الشعبية والمنوعات المحلية المسلية. فإضافة للأغاني المؤداة بمصاحبة القيثار ثمّة أيضاً أكورديون وتمثيل لدب ومعزاة ومهرجين متنكرين. تُليت أيضاً مقاطع من حكاية شعبية وقرئت أبيات شعرية من نظم الشاعر الشعبي كولتسوف. جرى أيضاً تمثيل لعبة شعبية تضمنت مراهنات سباق وعرس سلافي رمزي (صقر وطيور تم) ودفاع ملهم عن تقليد روسي قديم حول الأم الرئيسة الحاكمة في مسرحية «بيلاجيا يغورفنا». لكن حبكة المسرحية ظلت، إلى حد كبير، من النمط الذي رأيناه سابقاً: فتاة في سن الزواج مقبولة ابنة تاجر مهدّدة بتزويجها من رجل كبير السن غير مناسب لها كنيته كورشونوف (كلمة «كورشون» تعني «شوحة» أو طائراً من الجوارح)، وهو ليس تاجراً بالمعنى الدقيق، بل صاحب مصنع ويمثل التوجهات الجديدة. هو ينظر بازدراء إلى المجتمع المحلي واستطاع التأثير على والد الفتاة غوردي تورتسوف (رأى المحررون الشباب لمجلة الموسكوفي، وبخاصة أيدلسون في المسرحية، صراعاً بين القيم القديمة والحضارة الجديدة المزيّفة). فُتحت عينا

غوردي كاربيتش والد الفتاة في المشهد الأخير من خلال فضيحة أثارها شقيقه (شخصية دوستويفسكية) لوبيم تورتسوف الرافض للصفقة، ثم تقبل الفتاة بالزواج من طالب يدها الذي تحبه فعلاً، الشاب الجدير، لكن الفقير مينيا.

يبقى العنصر الشعبي الفولكلوري قائماً في مسرحية أوستروفسكي التالية «لا تستطيع العيش كما يحلو لك» (Ne tak zhivi kak khochetsya) الممثلة على المسرح في كانون الأول/ ديسمبر ١٨٥٤ والمنشورة في العام التالي. حملت المسرحية مطبوعة عنواناً فرعياً «دراما شعبية في أربعة مشاهد» وتمّت الإشارة إلى أن حدث المسرحية يعود زمنياً إلى نهاية القرن الثامن عشر، وأن مضمونها «مأخوذ من مرويات شعبية». ونصادف من جديد الأغاني الشعبية الحميمة، لكن الحبكة المسرحية غير مقنعة كليا: تاجر سكران طوال الوقت تقريباً، غير مخلص لزوجته داشا الطيبة التي طالت معاناتها جرّاء سلوكه، لكن تحدث مفاجأة في المشهد الأخير يحصل معها تغيّر مفاجئ في وضع هذا الزوج وعلاقته بزوجته. فتُحبط خططه لإغواء دنيا ابنة صاحب فندق كنتيجة لتضافر عدّة ظروف غير مواتية: بعد هروب زوجته إلى بيت أهلها تلتقي بهما (بزوجها ودنيا) مصادفة في الفندق نفسه حيث تعيش دنيا، التي استرقت السمع لمحادثة جرت بين الزوجين عرفت من خلالها أن عشيقها رجل متزوج. الموقف الأخلاقي لوالدي داشا واضح: الزوجة لا تستطيع ترك زوجها، ومشاكلها، على كل حال، عقاب على فرارها من بيت الزوجية في المقام الأول.

يدلنا كل ذلك على أن الحبكة المسرحية لم تشغل ذلك الحيّز الكبير من اهتمام أوسترفسكي، وأن حلّ العقدة المسرحية كان في الغالب ضعيفاً وغير مقنع. والانقلاب المفاجئ الحاصل للبطل في مسرحية «لا تستطيع العيش كما يحلو لك» غير ممهّد بسيكولوجياً ودون مقدمات من هذا القبيل إطلاقاً، والمشهد الذي دفع إلى تبدل في العواطف في «الفقر ليس عيباً» بدا لعبة، حيلة؛ وفي «العروس الفقيرة» بدا أوستروفسكي كمن يلعب بفكرة من قبيل فضيحة لإنقاذ بطلته عندما يقدم فجأة خليلة بينفولسكي في المشهد الأخير، لكنه يلعب من ثم بهذه الورقة، ويضحي ببطلته مقابل مبدأ الطاعة الأبوية.

تكمن قوة أوستروفسكي في تصويره للشخصيات، في أذنه المرهفة التي تلتقط اللغة المحلية الدارجة، وفي استيعابه لتفاصيل حياة الناس من كل الفئات الاجتماعية. وهو في كل ذلك قريب من المدرسة الطبيعية، لكن العناصر الغنائية والفولكلورية التي أدخلها في مسرحياته في مطالع الخمسينيات غدت جزءاً من أسلوبه الناضج وبرزت بشكل جلي جداً في رائعته «العاصفة» (١٨٥٩). كوميديات أوستروفسكي أقل إحكاماً في بنائها من كوميديات غوغول، وفي هذا، كما في إدخال مقاطع غنائية وأنغام قيثارات ووقفات Pauses (يستخدم أوستروفسكي كلمة «صمت»، وليس «وقفة»). كان مسرح أوسترفسكي بشير مسرح تشيخوف. إضافة لذلك، لم يكن أوستروفسكي كاتباً مسرحياً فقط، بل كان أيضاً، وإلى درجة كبيرة، رجل المسرح. شارك بفاعلية في إنتاج مسرحياته، وفي ظل قيادته وتوجيهه تشكلت تقاليد كاملة للتمثيل في مسرح «مالي» في موسكو، وإلى حد ما في سان بطرسبورغ؛ وسمّى أوستروفسكي نفسه هذه التقاليد: «مدرسة التمثيل الطبيعي المعبّر».

كان ألكسي بيسيمسكي من جماعة مجلة «الموسكوفي»، كتب ثلاث مسرحيات في هذه الفترة، أشهرها «مريض الوسواس» (Ipokhondrik) التي نشرت في عام ١٨٥٢، لكنها لم تمثل على الخشبة إلا في عام ١٨٥٥. بيسيمسكي، مثل أوستروفسكي، لم يهتم كثيراً بالحبكة المسرحية، وربما اشتكت مسرحياته من الإطالة. أما من حيث المواضيع فبدا متأثراً بموليير والكوميديا الكلاسيكية، لكن تأثير غوغول كان الأهم.

مسرحية تورغنيف الأكثر شهرة هي «شهر في القرية» (Mesyats v derevne). كتب هذه المسرحية في عام ١٨٥٠، ولأسباب رقابية لم تنشر إلا في عام ١٨٥٥، كما أنها لم تُمثل على خشبة المسرح إلا في عام ١٨٧٢. بدا تأثر الكاتب هنا بمسرحية بلزاك «زوجة الأب»، لكن عمله مبني على «المثلث الغرامي» الذي يعكس من خلال شخصية راكيتين، شيئاً ما من وضع تورغنيف نفسه في بيت وعائلة فياردو. وصورة المعلم الشاب بيليايف هنا مرسومة على نمط بيلينسكي. أما «سيدة من الريف» (Provintsiolka) فمسرحية من مشهد واحد، واحدة أيضاً من قطع تورغنيف الأدبية القصيرة المعدّة من أجل التمثيل

على المسرح. جرى العرض الأول لهذه المسرحية في مسرح «مالي» في كانون الثاني/ يناير ١٨٥١ كعمل خيري لصالح الممثل ميخائيل شيبكين.

كانت مرحلة ١٨٤٠-١٨٥٥ هامة في الحياة الروسية وفي الأدب أكثر لما بدأته وليس لما أنجزته. كانت مرحلة مفارقات: مرحلة حوربت خلالها الأفكار من قبل السلطة الرسمية، لكنها أفرزت مع ذلك حوارات عظيمة بين السلافوفيليين والتغريبيين، وأيضاً نقاشات حول الاشتراكية الفلاحية للأرستقراطي الكوسمبوليتي هيرتسن؛ مرحلة امتحان الذات القومية التي أرست الأسس الراسخة لأدب قومي؛ عصر مثلٍ عُليا رفيعة مع هواجس قلقة بخصوص المقومات الأساسية للحياة الروسية؛ زمناً أُنقذ خلاله ميراث كاتبه الرئيس غوغول من غوغول نفسه؛ مرحلة أعمال أدبية هامة لكتّاب قليلي الشأن، وأعمال قلية الشأن لكتّاب هامين؛ عهد هيمنة النثر مع استمرارية لنشاط شعري لا أقل حيوية، ومع اكتشاف المسرح الروسي لبطله ونصيره أوستروفسكي. وكانت، فوق كل ذلك، مرحلة رسم خلالها النقّاد والأفكار خارطة الأدب ودلاً على الطريق لخلق تقاليد أدبية عظيمة.

-٦-

القرن التاسع عشر

عصر الواقعية ١٨٥٥ - ١٨٨٠

يُنظر هنا إلى عام (١٨٥٥) على أنه بداية مرحلة الأوج في تطور النثر الواقعي الروسي. يكتسب هذا العام أهمية سياسية، إذ في غضونه غابَ القيصر نيكولاي الأول من المشهد، وأهمية أدبية أيضاً، إذ شهد نشر أطروحة تشيرنيشيفسكي «العلاقات الجمالية للفن بالواقع». لقد طرح هذا العمل المبادئ التي سوف يحكم ويعالج على أساسها النقّاد (وقد أصبحوا كثراً الآن) الروائع الأدبية التي راحت تصدر تباعاً. كان تشيرنيشيفسكي صاحب نظرة مادية صريحة إزاء فهم الجمال، مبنية على افتراضات مركزية تقول بأن «الجميل هو الحياة» وبأن الفن، بكل معنى له، تابعٌ للواقع وخاضع لتأويل عقلاني. انطلاقاً من ذلك طوّر أتباعه من النقاد أفكاره بحماسة وبنوا عليها، لدرجة أن أطروحته هذه غدت بحلول عام (١٨٦٥) الفلسفة النقدية المسيطرة؛ وحتى هؤلاء النقاد الكثر وأعدادٌ متزايدة ممن رفضوا مقاربة تشيرنيشيفسكي باتوا مضطرين لأخذها في الحسبان؛ وبهذا المعنى حدّدت أفكاره إلى درجة كبيرة مسار النقاش الأدبي صعداً حتى عام (١٨٧٠) تقريباً.

تميّزت السنوات الممتدة بين عامي (١٨٥٥ و١٨٨٠) بنضج كثير من جوانب الحياة الروسية. وإن مجرد سرد أسماء كافٍ لإيضاح هذه الصورة: دوستويفسكي، تولستوي، تورغينيف، ليسكوف - هؤلاء جميعاً بلغوا ذرا إبداعهم خلال هذا الربع قرن. كانت هذه أيضاً مرحلة نشاط نقدي برز خلالها نقاد من مستويات رفيعة - تشيرينشيفسكي، دوبروليوبوف وبيساريف من الراديكاليين وغريغوريف من المعسكر الآخر - مؤهلين بما فيه الكفاية لمناقشة وتقويم روائع هؤلاء الكتاب.

طرح النقاد الراديكاليون على الملأ تعريفهم للواقعية على أنها وصف صريح وشبه علمي للجانب السفلي من الواقع الاجتماعي القائم، وهذا توسيع أقصى لحدود المبادئ التي تبنتها المدرسة الطبيعية. لقد ناقشوا وفسَّروا الكثير من أعمال الواقعيين البارزين انطلاقاً من مثل هذه الخطوط وشجعوا عمل الكتاب الراديكاليين الهادف أساساً لرفض الواقع القائم والمشير لمستقبل أفضل. كان سالتيكوف - شيدرين الأقرب بين الكتاب الواقعيين إليهم، فالواقع الروسي، برأيه، ذو بعدٍ واحد قذرٍ ومحبط تماماً. وكان رأي بيسيمسكي بهذا الواقع مشابهاً لرأي سالتيكوف - شيدرين وإن غير متطرف إلى هذا الحد: هو واجه صعوبات سياسية مع راديكاليي الستينيات عندما لم ينظر باشمئزاز إلى المجتمع القائم فقط، بل وإلى الحركة الثورية الصاعدة أيضاً. اتخذ تورغنيف مقاربة متوازنة وأكثر موضوعية تلوّنت بعناصر الرومانتيكية في إحساسه الفائق بالجمال الطبيعي للعالم، لكن والتي قدّمت بعضاً من أروع وصف وتصوير للمجتمع الذي عاش فيه. فتجسيده للشخصية الراديكالية في روايته «الآباء والأبناء» (١٨٦٢) حدّد فعلاً أسس ومعايير النقاش بخصوص الجيل الراديكالي في الستينيات، وحتى وصولاً إلى وقتنا الحاضر. ومثل تورغنيف، كان غونتشاروف أديباً واقعياً ذا نزعة عاطفية وإحساس بجمال العالم ولا معقوليته وميل للتسامح وتبرير الضعف الإنساني. وبلغ تولستوي درجة متميزة من الواقعية عندما صوّر جانبي الخير والشر في الحياة الإنسانية، لكن مع تنحية ذاته كمؤلف عن المشهد كلية. ففي أعماله المبكرة يشعر القراء غالباً أنهم مدركون للواقع المصوّر، دون توسط، وأنهم يعانون ذات المشاعر والأحاسيس التي تعانيها الشخصيات دون أية عوائق. واعتبر دوستويفسكي نفسه «واقعياً خيالياً» Fantastic تعامل مع الحالات العصيبة الحاسمة للتجربة الإنسانية ومع الشخصيات الغريبة الأطوار لكن الواقعية: ألم تعرض لنا الصحافة تقارير عن حالات شاذة، لكن واقعية؟ وتعامل ليسكوف مع حوادث وحالات مشابهة - جرائم وكوارث - لكن، وبالدرجة الأولى، كقاص رائع متمكّن ذي أسلوب لا يضاهى ودون معاصريه من حيث العمق البسيكولوجي والفكري - الفلسفي. باختصار، بلغت الواقعية، مع هؤلاء الأدباء الواقعيين مراتب رفيعة مميزة.

طرح المجتمع الروسي في ستينيات القرن التاسع عشر أسئلة ومسائل حاسمة بات على الكتّاب الواقعيين التعامل معها ومعالجتها. ففي هذه الآونة برزت

كل القضايا تقريباً التي واجهت الإنسان الحديث منذئذ، وليس مصادفة أن اثنتين من أربع روايات عظيمة لدوستويفسكي نُشرتا وجرت أحداثهما في الستينيات، كما جرت أحداث الاثنتين الأخريين في هذه الفترة ذاتها. وتاريخ نهاية هذه المرحلة،عام (١٨٨٠)، هو العام الذي أنجز فيه دوستويفسكي طباعة ونشر «الأخوة كرامازوف»، رواية الستينيات التي تأخر موعد صدورها والتي يعتبرها كثيرون عمله الأعظم. كانت القضية المركزية في الستينيات، وفق رؤية دوستويفسكي، تتعلق بالإيمان بالله: فالراديكاليون رفضوا الإيمان الديني وبشّروا بالأحادية المادية التي قادتهم إلى رفض النظام القائم، وتضمنت على الأقل دفاعاً عن البنية الاجتماعية الاشتراكية المستقبلية القائمة على التعاونية الاقتصادية. شملت رؤيتهم الفكرية نقداً للعائلة وطرحاً لما سمي لاحقاً ويسمى الآن المسألة النسوية. لم يطرحوا نقدهم للمجتمع القائم فقط، بل وأفكارهم بخصوص المستقبل عبر الأدب، ولاسيما في رواية تشيرنشيفسكي «ما العمل؟» (١٨٦٣). تعرضت الأفكار الراديكالية إلى نقد شديد من جانب تورغنيف، ليسكوف، غونتشاروف، وبخاصة من قبل دوستويفسكي خلال الستينيات. وفعلاً أصبح علم الجمال بؤرة النقاش والجدال الحامي في هذا الوقت، نظراً لأن الراديكاليين رأوا أن المفهوم القائل بتسامي مجال الفن عن الواقع قد دعم طروحات الثنوية dualism الفلسفية التي عارضوها كلياً.

كانت المرحلة الواقعية أيضاً فترة زمنية مارست فيها «المجلات السميكة» تأثيراً عظيم الأهمية، وتنازعت التيارات السياسية والأدبية فيما بينها للهيمنة على أفضلها وأهمها. كان أنصار المعسكر الراديكالي متحلقين بالدرجة الأولى حول مجلتي «المعاصر» و«الكلمة الروسية»، ولاحقاً حول «مذكرات وطنية». نشر معظم الكتاب الواقعيين أعمالهم في مجلة «البشير الروسي» ذات الاتجاه السياسي المحافظ. وكان ثمة منابر احتلت موقعاً وسطاً بين المعسكرين مثل «مكتبة للقراءة». كانت الصلات الأدبية قائمة من خلال المجلات، وغالباً ما شوّهت وأفسدت القناعات السياسية، لسوء الحظ، العلاقات الأدبية وصولاً إلى بروز هذه الظاهرة بشكل أعمق في القرن التالي - القرن العشرين.

شكّل عقد الستينيات قلب ربع قرن الواقعية الروسية وبؤرة النشاط والحيوية، بما في ذلك تكريسه للراديكالية وتركيزه على النثر وابتعاده عن الشعر

العاطفي الغنائي، وأثّر بذلك على تطور الأدب الروسي لسنوات كثيرة بعد انقضائه. شهد العقد التالي - عقد السبعينيات فتوراً نسبياً في النشاط الثقافي، على الرغم من تأليف عدّة روائع خلال هذه الفترة، بما في ذلك «آنّا كارنينا» لتولستوي، «آل غولافليوف» لسالتيكوف - شيدرين، و«الأخوة كرامازوف» لدوستويفسكي. لكن مع بداية الثمانينيات بدأت المرحلة الواقعية خط انحدارها. قبل حلول هذا الوقت كان قد غاب عن الساحة كل من تشيرنيشيفسكي، دوبروليوبوف وبيساريف؛ مات نيكراسوف في عام (١٨٧٨) ومات دوستويفسكي وبيسيمسكي في مطلع عام (١٨٨١)، وأيضاً تورغنيف في عام (١٨٨٣). بحلول هذه الفترة أيضاً كفّ غونتشاروف عن النشر وكانت أفضل أعمال ساليتكوف - شيدرين قد أصبحت خلفه، وكان تولستوي يمر بأزمة روحية قادته إلى رفض كل ما عمله في السابق. شهد عام (١٨٨١) أيضاً حدثاً سياسياً دامياً تمثّل في اغتيال القيصر ألكسندر الثاني وسط عاصمته. هكذا، وبحلول عام (١٨٨٠)، كانت الإنجازات الأهم للأدب الروسي في أعظم مراحله في القرن التاسع عشر قد غدت كلياً تقريباً أشياء من الماضي.

تزامن عصر **الواقعية** مع فترة حكم الإمبراطور ألكسندر الثاني ومع مرحلة إصلاحات واسعة النطاق. وقد بادر ألكسندر نفسه - وكان قد اعتلى العرش في عزّ حرب القرم - بعيد الحرب مباشرة إلى اتخاذ أهم خطوة إصلاحية في هذا السياق، ألا وهي تحرير الأقنان. فكان من المسلّم به اعتبار نظام القنانة السبب الرئيسي في تخلّف روسيا وعاملاً مساعداً على هزيمتها في حرب القرم. وكان جلياً أيضاً أن نظام القنانة أعاق نشوء ونمو علاقات اجتماعية - اقتصادية حديثة. ومع أن مصالح وامتيازات طبقة النبلاء مالكي الأقنان قد أدّت أو قادت إلى تأجيل وتأخير جدّي في نفاذ «مرسوم التحرير»، إلا أن صدوره في عام (١٨٦١) كان معلماً بارزاً في تاريخ روسيا القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من فرض تعويضات ظالمة توجّب على الفلاحين أداؤها لقاء ذلك، إلا أن المرسوم ضمن لهم «حقوقاً» و«حريات» أكيدة، وإن لم يكن كافياً بحد ذاته لإطلاق عملية أو سيرورة تحديث.

نظراً لأنه كان ثمة خشية من إمكانية أن يطلق أي تغيير، ومن أي نوع كان، العنان للقوى الثورية، فقد أملى الحذر وجوب أن تنتزع اليد الأخرى ما أعطته اليد الأولى. بدلاً من السلطة التي مارسها سابقاً النبلاء الإقطاعيون على الفلاحين وجد هؤلاء الأخيرون أنفسهم الآن خاضعين لسلطة لجانهم الإدارية المحلية التي ثبت أنها مقيّدة لهم أكثر من أسيادهم السابقين. أيضاً، وبغية ملء فراغ السلطة الناشئ، تم استحداث إدارة حكومية محلية «زمستفو»(*) للاهتمام والعناية بالمستشفيات والطرق والمرافق الأخرى المشابهة والإشراف عليها. امتدت عملية الإصلاح إلى القضاء (الإجراء الإصلاحي التنويري الأعظم في تلك الفترة) وإلى المالية والجامعات والقوات المسلحة. في غمرة هذه التغييرات التي عُرفت بـــ«عصر الإصلاحات الكبرى» (فيما بين ١٨٥٦-١٨٦٦ على وجه التقريب) بقي المبدأ أو الأساس الأوتوقراطي للحكومة المركزية على حاله دون تغيير. كشفت المفارقة المتجلية في أوتوقراطية الحكومية المركزية ومبدأ الانتخاب (أستُثني الفلاحون كما هو معروف، من حق الانتخاب) المسموح به في الحكومة المحلية الظلم الحقيقي في المجتمع الروسي. وهكذا ما كان بالإمكان صد المطلب المتصاعد بإحداث تغييرات سياسية تضمن لجماهير الشعب – للفلاحين بشكل رئيس – المشاركة في العملية الحكومية.

إذا كان الشعب narod غير ذي صوت سياسي فعال، فقد كانت أصوات الانتلجنتسيا ذات الصوت العالي جاهزة ومستعدة للتكلم باسمه. هذا لا يعني أنه كان باستطاعة الانتلجنتسيا نفسها ممارسة أية سلطة فعلية. ففي إطار ذلك السلاح الضبابي، لكن الفعال أو المؤثر المعروف بالرأي العام، تمتعت الأجنحة المختلفة للإنتلجنتسيا بدرجات شتى من القوة المعادية للحكومة والمزعجة لها دوماً. كانت الأصوات الأكثر تأثيراً، المسموعة في الحياة العامة الروسية في الفترة التالية مباشرة لحرب القرم، هي للجيل الجديد الصاعد المعروف باسم «رازنوتشينتسي»(**) raznochintsy. أُطلقت هذه

(*) زمستفو: إدارة محلية منتخبة تتولى إدارة شؤون الخدمات العامة.

(**) شريحة من المثقفين غير المنتمين إلى الطبقة العليا النبيلة الحاكمة تبنت مطالب الشعب العامة ودافعت عن مصالحه.

التسمية على تلك القوة الاجتماعية الناشئة لأن أفرادها كانوا من سلالة صغار الموظفين والكسبة والإكليروس. كانوا على العموم أناساً عصاميين مجتهدين تعلموا ذاتياً – على الأقل بقدر ما تعلق ذلك بأفكارهم الرئيسة – ومن مريدي نيكولاي تشيرنيشيفسكي (١٨٢٨–١٩٨٩) [العضو النافذ منذ عام ١٨٥٥ في هيئة تحرير «المعاصر» المجلة الراديكالية الرائدة في ذلك الحين] الذين تلقنوا برنامج أفكار ومواقف جديدة قميناً بإحداث تغيير راديكالي في تفكيرهم. وعلى الرغم من أن هذا التغيير ذو مضمون سياسي، إلا أنه ما كان ممكناً أن يتمثل ظاهرا كذلك نظراً للرقابة الحكومية. لذا أصبح تشيرنيشفسكي وزميله الأصغر دوبروليوبوف (١٨٣٦–١٨٦١) ماهرَين في طرح برنامجهما بأساليب وصيغ ملتوية مواربة.

هدف برنامجهم إلى خلق جيل من الروس الشباب مستعد لرفض مجمل الرأي الموروث وكل الأفكار الرسمية المقرة من قبل الجيل الأكبر والإقرار، بدلاً من ذلك، فقط بتلك الأفكار والمفاهيم المنسجمة مع قوانين العلوم الطبيعية. فضّل هذا الجيل الشاب، بدلاً من الانحناء لله وللكنيسة الرسمية، احترام العلم و«الإنسانية»، تبنى النظرة الأنتروبولوجية القائلة بأنه يجدر فهم الإنسان وحاجاته في أطر مادية فقط، بدلاً من المقولة الرائجة بأن الإنسان جسد وروح. وفي المجال الأخلاقي رأى هذا الجيل الجديد أن الإنسان، كمخلوق عقلاني، تسيره المصلحة الذاتية والأنا العقلانية. على أساس مثل هذه المادية والنفعية العملية Utilitarianism بنى تسويغه من أجل «إنسان جديد» في المجتمع الروسي مؤهل للاندفاع لتغيير المجتمع باسم «التقدم» والمساواة، وقبل كل شيء باسم الاشتراكية. قاد هذا الهدف الأخير إلى موافقة جاهزة لفكرة أن مثل هؤلاء الناس الجدد يجب أن يكونوا «عدميين» nihilists مستعدين لرفض كل القيم السابقة والقيام بانقلاب ثوري على الوضع القائم.

برز في معارضة مثل هؤلاء «الراديكاليين»، أو «الديمقراطيين الثوريين» (وفق المصطلح السوفيتي) الجناح «الليبرالي» من الانتلجنتسيا الذي مثّل عموماً الجيل الأكبر سناً المؤيد للغرب والمتطلع للاقتداء بتجربته. غدا موقف هذا الفريق، من خلال التجربة وسطياً وصعباً. فعلى الرغم من أن

هيرتسن، بمجلته النصف شهرية «الجرس» (Kolokol) الصادرة في لندن والموزعة سراً في روسيا، اتخذ دور الناطق باسمه، فإنّ ليبراليين كثيرين لم يشاطروه أراءه شبه الاشتراكية والمنحازة بشكل متزايد لصف الفلاحين ودورهم. هم أيّدوا التغيير التدريجي وكانوا مستعدين لدعم الإصلاحات، لكنهم لم يستطيعوا التخلي عن دورهم المعارض ولا الالتزام تماماً بالتغيير الراديكالي لخوفهم من أن الثورة يمكن أن تضر بوضعهم المتميز كملاّك وإقطاعيين. كان في أقصى يمين مثل هذه الليبرالية السلافوفيليون الذين مقتوا الثورة وناهضوا النفوذ الغربي ودافعوا دوماً بحماسة عن الانتلجنتسيا الروسية وضرورة عودتها إلى القواعد الدينية للحياة الروسية. لاقت العصبية القومية لهذا التيار قبولاً كبيراً بعد حرب القرم، على الرغم مما أثاره دفاعهم عن حرية التعبير، ناهيك عن ولعهم بارتداء الأزياء الفلاحية العتيقة البعيدة عن الحضارة، من شجبٍ وعدم ثقة السلطة الرسمية.

من بين كل الجماعات والقوى داخل الانتلجنتسيا الزاعمة التكلم باسم «الشعب» - علماً أن الجميع، وحتى أعتى المحافظين، زعم ذلك - لا أحد كان ملتزماً وبنشاط بهذه المهمة أكثر من العدميين. فنُسبت كل البيانات والمنشورات الثورية الصادرة في عام ١٨٦٢، إضافة إلى أعمال الشغب، مثل إحراق المباني والممتلكات في سان بطرسبورغ، إلى هذه الجماعة. لكن سكوت المتكلمين الرئيسيين باسمها - مع وفاة دوبرليوبوف في عام ١٨٦١ واعتقال تشيرنيشيفسكي (١٨٦٢)، ثم نفيه (١٨٦٤) - قلّص تأثير العدميين وساعد حتى على حدوث ردة ضدهم لاقت دعماً شعبياً واسعاً عندما قام في عام ١٨٦٦ شابٌ من أوساط طبقة النبلاء (كراكوزوف) بمحاولة اغتيال القيصر. أدت فعلته هذه، التي عزاها - حسب زعمه - إلى تأثير مجلة «المعاصر»، إلى إغلاق سريع لهذه المجلة، وشكّلت نهاية لـــ«عصر الإصلاحات الكبرى». في تلك الأثناء، ومع تغير المزاج العام داخل البلاد، تغير كذلك دور روسيا في الشؤون الأوروبية؛ وكانت المناسبة نشوب الحرب الفرنسية - البروسية في فترة ١٨٧٠-١٨٧١.

بالنسبة للحكومة الروسية وفّر هذا النزاع حجة لها للتخلي عن تلك العبارات أو الشروط الواردة في معاهدة سلام حرب القرم التي أنكرت حق

روسيا في إقامة قواعد بحرية في البحر الأسود. ترافق هذا التأكيد على الدور الروسي في شرق المتوسط ببروز حلم تبشيري ديني بتوحيد كل السلاف الأرثونكس تحت لواء الحماية الروسية. سيطر حلم القومية السلافية على السياسة الخارجية الروسية في سبعينيات القرن وقاد بشكل طبيعي إلى صراع مع تركيا. من جانب آخر بدا مشهد أوروبا الرأسمالية المنخرطة في صراع قاتل في الحرب الفرنسية - البروسية مناسبة لتأكيد قناعات الانتلجنتسيا الروسية بأنه يحسن بروسيا أن تسعى وتبحث عن طريق تطور آخر لا رأسمالي. أصبحت هذه الانتلجنتسيا أسيرة إيمان ذي طابع أخلاقي ببعث جديد لمجتمع زراعي اشتراكي. كانت هذه الحركة، المعروفة تاريخياً بـــ«الشعبوية» (narodnichestvo) ، قائمة على جهوزية لرؤية الطبقة الفلاحية الروسية المتحررة القوة والوسيلة الوحيدة لتحدي سلطة القيصر وإنجاز التغييرات التي تصورتها الانتلجنتسيا . لم يكن ثمة تجانس في الهدف، على وجه الدقة، في هذه الحركة الجديدة. فقد ضمّت العديد من التيارات، بما في ذلك الفوضوية وأفكار الكمال الذاتي الأخلاقي واليعقوبية المتطرفة، لكنها لم تدّعِ، في جوانب محددة، أنها حركة مكتملة الأوصاف. برزت هذه القوة الشعبية وعبّرت عن نفسها فعلاً للمرة الأولى بوضوح كبير في عام (١٨٧٤) عندما انطلق عدة آلاف من الشباب المتحمسين، غالبيتهم طلاب جامعيون، من مدنهم في مسيرة سمّوها «النزول إلى الشعب» (khozhdenie v narod). اتجهت هذه المسيرة، اللاسياسية الطابع عموماً، إلى الأرياف، هادفة توعية جماهير الفلاحين بالدور المنوط بها في دعم أسس اشتراكية زراعية. لم يكن مفاجئاً تماماً جهل هؤلاء الشباب المثقفين بتخلّف الفلاحين وبلادتهم الذهنية، لكنهم لم يتوقعوا هذا المدى من استعداد هؤلاء الفلاحين المحافظين لرفض عروضهم ومقترحاتهم، وحتى إلى حدّ التعاون لتسليمهم إلى السلطات. جرى القبض على أعداد كبيرة من هؤلاء الشباب ووُضعوا رهن الاعتقال إلى حين محاكمتهم جماعياً في عام ١٨٧٧. دفع فشل هذه المرحلة من الحركة الشعبوية قطاعات من الانتلجنتسيا إلى الاقتناع بأنه لا يمكن إلحاق الهزيمة بالنظام الاوتوقراطي إلا بوسائل سياسية وبالعنف.

لم يكن في روسيا حتى حلول عام ١٨٧٦ حزب سياسي منظّم. في كانون الأول/ ديسمبر من تلك السنة جرى اجتماع حاشد في كاتدرائية قازان في سان بطرسبورغ وتأسس أثناء ذلك حزب «الأرض والحرية» (Zemlya i volya). نشط هذا الحزب بشكل سري، وكان هدفه في البداية دعوياً تحريضياً، لكنه سعى، قبل كل شيء، لتحقيق عدالة اجتماعية لجماهير الفلاحين. بعيد ذلك بقليل فوجئ الناس في البلاد بالإعلان الروسي عن الحرب ضد تركيا في نيسان/ إبريل (١٨٧٧). كانت «حرب التحرير» – كما سُمِّيت آنئذٍ – نتيجة مباشرة للتعبئة السلافية لتحرير السلاف الأرثونكس في البلقان من النير التركي. أعطى المجتمع الروسي تأييداً واسعاً للحكومة القيصرية في مغامرتها العسكرية الجديدة، لكن الخسائر التي تكبّدها الروس خلال الحصار الطويل لـــ «بلفنا» أرعب الحكومة، فلجأت إلى تحويل أنظار الرأي العام عن المشهد القائم بتقديم دفعتين من ٥٠ و١٩٧ شخصاً من الشعبويين المحتجزين في السجون منذ مبادرة «النزول إلى الشعب» بشكل لستعراضي إلى المحاكمة. جاءت نتيجة هذا الإجراء عكس ما توخّته الحكومة. بُرّئ كثيرون من المدعى عليهم وتلقى آخرون عقوبات بسيطة. لكن حصل عند ختام محاكمة الدفعة الثانية ما هو أكثر أهمية وجدية، إذ دخلت في كانون الثاني/ يناير (١٨٧٨) فتاة تنتمي إلى طبقة النبلاء اسمها فيرا زاسولينا إلى الحاكم العسكري العام لـــ سان بطرسبورغ في مكتبه وأطلقت عليه الرصاص من مسدس من مسافة قريبة. شكّل هذا العمل العنفي، رغم أنه حصل بنية الاقتصاص والرد على المعاملة القاسية التي تلقاها أحد السجناء خلال فترة اعتقاله، بداية مرحلة جديدة في العلاقات بين الانتلجنتسيا المعارضة والحكومة.

مع انتهاء حلم القومية السلافية في المجزرة الدموية للحرب الروسية – التركية انكفأ أيضاً الحلم الأخلاقي ببعث مجتمع جديد – كان راود وأثار حميّة الانتلجنتسيا – إثر عملية إرهابية اغتيل فيها القيصر ألكسندر الثاني. فتمثلت الحركة الشعبوية في منظمة صغيرة مُحكمة التنظيم من ثوريين انقلابيين انبثقت من «الأرض والحرية»، ثم انفصلت عنها بعدئذ في عام ١٨٧٩. اتّبعت هذه المنظمة الجديدة، التي أعلنت عن نفسها باسم «الإرادة

الشعبية» (Narodnaya volya)، سياسة الإرهاب والاغتيال من أجل القضاء على الحكومة، ومن ثم القضاء على مركز السلطة الحكومية – القيصر نفسه. أملت اللجنة التنفيذية لـــ «الإرادة الشعبية» بهذه الوسائل حثّ جماهير الفلاحين على العصيان والتمرّد ضد النظام القيصري. بدا للوهلة الأولى في عام (١٨٨٠) أن هذه السياسة تلاقي بعض النجاح. وبدت الحكومة مستعدة للقيام ببعض التنازلات، حتى إلى درجة الاعتراف بالحاجة إلى دستور، لكن في الأول من آذار/ مارس (١٨٨١) حقق إرهاب «الإرادة الشعبية» انتصاره الدامي الأخير عندما أصاب رامي القنبلة الثانية مقتلاً من القيصر (إثر جروح قاتلة أصابته) الذي توقف لتفقد أثر القنبلة الأولى التي أُلقيت على عربته عند «رصيف كاترين» في سان بطرسبورغ. أثار اغتيال القيصر ألكسندر الثاني رد فعل شعبي فوري ضد المهاجمين الذين طُوقوا في الحال وقضي عليهم. هنا انتهى تاريخ من آمال الانتلجنتسيا بتغيير المجتمع الروسي بواسطة ما عُرف بـــ «الأعمال العظيمة»، وأعقب ذلك بروز أكثر العناصر رجعية وظلامية في المجتمع الروسي والحكومة، وتراجع تأثير ونفوذ الانتلجنتسيا بوجه عام، التي اكتفت خلال عقد ونصف تلا ذلك بالعمل ضمن إطار المؤسسات القائمة، ولاسيما من خلال المجالس المحلية Zemstva خلال فترة أُطلق عليها اسم «عصر الأعمال الصغيرة» (epokha malykh del) الذي لاقى تصويراً أدبياً مثيراً في أعمال الأديب أنطون تشيخوف.

وهكذا تكشّف عهد القيصر ألكسندر الثاني، «عصر الواقعية» عن تساوق مرعب في الأحداث – من الهزيمة الوطنية في الحرب إلى اغتيال العاهل، من الآمال الرفيعة بالإصلاح إلى اللجوء إلى الإرهاب المنمّ عن اليأس، من رفض الماضي باسم العلم إلى الاستخدام الفوضوي للقنابل باسم العدالة. يمكن استيعاب ذلك ككل بسهولة على الرغم من تعقيدات وتناقضات الأمر. لكن ما ملامح أو قسمات الظرف التاريخي التي يمكن أن يُقال أنها ساهمت في خلق تلك النظرة «الواقعية» للحياة، والشرط الإنساني الذي وسم أدب العصر؟

في الإطار الثقافي كان ذلك عصراً مترعاً بالأفكار. لم يجرِ فقط تبني الأفكار والتحمّس لها ومناقشتها بلا نهاية، بل وعاشها الناس. في تلك المعايشة الحية للأفكار اكتشفت الانتلجنتسيا الروسية هدفها وحققت تأثيرها الأعظم. وفي هذه السيرورة كان للأدب دور نبيل، لأنه عكس الأفكار، بلورها ونقلها مصوغة محوّلة إلى الحد الذي يمكن أن يُقال أنه صاغ العصر على صورته. وثمة ما هو أكثر من دعابة ساخرة في تأكيد أوسكار وايلد أن «الأدب دوماً يسبق الحياة. إنّه لا ينسخها، بل يصوغها وفقاً لغرضه. فالقرن التاسع عشر، كما نعرفه، هو إلى حد كبير من ابتكار بلزاك». وعهد القيصر ألكسندر الثاني في روسيا، كما نعرفه الآن، هو إلى حد كبير من ابتكار الروائيين العظام – تورغنيف، تولستوي ودوستويفسكي. ففي كل مجال كان يمكن أن تجري فيه مناقشة للقضايا الأساسية والملحة كانت الكلمة المطبوعة – بشكل أساسي في شكل أدب وبواسطة الرواية بالدرجة الأولى – الوسيلة الفعلية الوحيدة لنقل الخلاصات القمينة بتشكيل رأي عام ووعي وطني بالقضايا والأهداف.

كانت «الوطنية» هي القضية الطاغية طبعاً. وكان الأدب الروسي يمر بمرحلة امتحان ذاتي وهوية ذاتية ومهتماً باستكشاف وتحرّي جذور التجربة الوطنية. تجلّى ذلك، بوضوح أكبر مما عداه، في الاهتمام بـــ «الشعب» ومصالحه ومصائر الفلاحين. ومن الأمور التي كانت مثار نقاش، سواءً في عمل راديشيف في نهاية القرن الثامن عشر، أو في أدب أربعينيات القرن التالي – مسألة ما إذا كان تحرير الأقنان تطبيقاً في واقع الحياة للآمال بالحرية وبمجتمع جديد. فبصرف النظر عن الأهمية السياسية والاجتماعية – الاقتصادية لهذا الحدث، فإنه عنى تحرير قوى إنسانية حاشدة ضخمة العدد برزت في خلفية المسرح الاجتماعي توجّب على الأدب فهمها. ثمة، بالتالي، في «الواقعية» افتراض التنوع والرحابة والغنى والعمق يُرى أو يُستشف من خلال الكلام الكثير وما لا يحصى من الأشخاص والحيوات والعلاقات والأمكنة التي يزخر بها الأدب القصصي. في هذا الإطار تبدو السلطة العليا، أو حتى التمايزات الطبقية في صورة كاريكاتورية عبر الاهتمام العميق للأدب

بتحرير كل مجالات الحياة الإنسانية من أسماها إلى أدناها. قد لا تكون الحرية والمساواة والإخاء شروطاً قائمة في واقع الحياة الروسية، لكنها كانت في «واقعية» الأدب الروسي قوى محركة حددت دقة وصدقية الواقعية.

أصبحت العدالة في العلاقات الإنسانية وتجليها بين الأجيال وبين الأمم وبين المجرم والقانون موضوعاً طاغياً في الأدب الآن. وإذا كانت العدالة بالمعنى الاجتماعي قد لاقت انعكاساً في الأدب بشتى الأشكال، فإن العدالة الفردية، المطروحة كقضية في أدب العقود الماضية، قد أصبحت الآن ذات أهمية أعظم. ربما لم يعد البطل (أو البطلة) الفرد - كما كان غالباً أو شبه سائد في السابق - من طبقة النبلاء، نظراً للتنوّع المتزايد الحاصل اجتماعياً في وسط المؤلفين وجمهور القراء، لكن اهتمام الأعمال العظيمة بالقيمة الأساسية للفرد كان مصدر عظمة الأدب والإعجاب الشامل به. حصل هذا الاهتمام الزائد المعزّز مع التقدير المتنامي للمقاربة العلمية في دراسة الشخصية، ليس فقط عبر الأسس والمبادئ الأنثروبولوجية التي وجهت تشيرنيشيفسكي وأتباعه، بل وأيضاً من خلال الفهم الأوسع والأعمق لتعقيد البسيكولوجيا الإنسانية وأعراض عللها. تبسيطياً، يمكن الافتراض أن تكون السلطة القمعية والتوترات الاجتماعية الناشئة قد أدّت وقادت إلى التركيز الواضح جداً في الأدب على الحالات البسيكولوجية غير السويّة. ويمكن أن تبدو «الواقعية» الروسية بسهولة لكثير من القراء أدباً استمد شهرة وذيوعاً انطلاقاً من تصويره شخصيات غريبة، أو شاذة بشكل ما. وربما يعتبر الأدب، في ضوء العلاقة الأوثق بالظروف التاريخية، أكثر دقة وعدلاً عندما يهتم ويعالج الحالات الواقعية للتجربة الإنسانية الفردية بروحية الاحتجاج والتمرّد والغضب. وكان واجب الأدب، انطلاقاً من الواقع، إعطاء الحق للفرد المنحرف كما لصاحب المقام الرفيع، للقاتل كما للضعيف المقهور، للمنبوذ اجتماعياً كما للبطل الإيجابي.

في عصر مثل هذا موّارٍ بالأفكار المتجليّة في الواقع كان من الطبيعي والواجب أن يعكس الأدب الفكرة العدمية ويستقصي المعنى المطلق لتلك الحرية التي طالبت بها العدمية. ولقد صوّر الأدب الواقع الاجتماعي وأبرز

الظرف أو الحالة الانتقالية من مجتمع شبه إقطاعي خاضع ومستسلم بشكل متسارع لضغوط برجوازية رأسمالية، مما وفّر بالتالي خلفية «واقعية» لقطيعة ثورية مع الماضي عبّرت عن نفسها بالعدمية. لكن الأدب دافع عن حقه في تعرية المقدمات المنطقية المزيفة للفكر العدمي. فعندما أصبح التمدن المتنامي للتجربة الإنسانية، الناجم بشكل واسع عن تحرير العبيد وانتشار سكك الحديد والصناعة، أحد معالم أو سمات التصوير الأدبي، وسّع الأدب ونوّع إطار مجالات اهتمامه بإبرازٍ متزايد للتمايز والاختلاف القائم في كنه البسيكولوجيا المدينية والريفية كجزء من الصراع الدائم بين الجديد والقديم الذي غلّف وتخلّل كل شخصية العصر. وإن الكثير من الحيوية المميزة المنسوبة إلى «واقعية» الأدب، إنما كان بسبب العناصر المتصارعة التي برزت في الواجهة – بين الأفكار والأجيال كما بين الأغنياء والفقراء، بين الجنسين كما بين الطبقات، أو بالمعنى الخاص أو الأكثر شخصية، الصراع بين وعي الفرد لذاته وبين واقع وحقيقة العالم المحيط.

أخيراً، كان الأدب الروسي في عصر الواقعية بارزاً ومتميزاً برؤيته الخاصة والجديدة للإنسان المتحرر أخلاقياً وفكرياً من ماضيه وحاله السابق. فسواءً في تحرير المرأة، أو التحرر العدمي عبر الانتحار، أو التحرّر المكتسب عبر القناعات العلمية أو السياسية، وسواءً في صورة الإنسانية المتجدّدة عبر إعادة تنظيم المجتمع، أو المتحوّلة روحياً عبر وعي جديد للهدف الديني، فإن الأدب طرح قضية الإنسان المتحرّر من الماضي دائماً في إطار خيارٍ متاح له في عصر دائم التغير. ويجب أن نعزو جزئياً «حداثة» واقعية القرن التاسع عشر الروسية لرؤيتها الإنسانية غير مستقرةٍ وغير مطمئنة لحالها بطرق تبدو مناسبة بخاصة لتجربة القرن العشرين. لكن الواقعية كانت حدسيّة أو توقعية بمعانٍ أخرى أيضاً: عندما أُريد بها أن تكون صورة فوتوغرافية جاءت بمثابة تحذير، عندما مجّدت التحرر emancipation أضاءت بشكل ساطع صورة البشرية وهي سجينة أيديولوجياتها. أخيراً، نظراً لعلاقتها الوثيقة المفترضة بواقع وحقائق المرحلة، فإن واقعية الأدب ما كان بوسعها تجنّب النفاذ إلى الحدود القصوى لما هو واقعي أو ممكن التحقّق في التجربة الإنسانية. وهكذا

تلوّن الواقع غالباً بالفانتازيا والوعي باللاوعي – الأمر الذي عمّق الخيار الذي تواجهه الإنسانية في سعيها المستمر نحو الأفضل.

بدأ الجدال حول طبيعة الأدب وهدفه و«واقعيته» مع صدور أطروحة تشيرنيشيفسكي للماجستير «العلاقات الجمالية للفن بالواقع» (Esteticheskie otnosheniya iskusstva k destvitelnosti) في عام (١٨٥٥). لم يظهر في النظرية الأدبية الروسية، منذ المراجعة السنوية الأدبية لبيلينسكي لأدب عام (١٨٤٧)، عمل برنامجي عَقَدي الطابع كهذه الأطروحة التي حدّدت السياسة التي تعيّن على مجلة «المعاصر» اتّباعها في ظل إدارة نيكراسوف لها. في سنوات القمع الحكومي بين عامي (١٨٤٨ و١٨٥٥) كانت المجلة «ليبرالية» في توجهها العام، لكن مع تسلّم تشيرنيشيفسكي رئاسة تحريرها في منتصف الخمسينيات، وبوجه أخص مع انضمام نصيره الشاب دوبرليوبوف إلى هيئة التحرير في عام (١٨٥٦)، صار اتّجاه المجلة أكثر راديكالية وقتالية. أكدت أطروحة تشيرنيشيفسكي، ذات النهج «الفيورباخي» والمادي في مقاربتها، على أن الفن لا يمكن أبداً أن يكون أرفع أو أسمى من الحياة، وأن المحك الحقيقي للفن هو الحياة ذاتها، وأن الهدف أو العمل الجميل للفن هو تنبيه الناس للجميل في الحياة كما يفهمه هو. بصرف النظر عن تركيزها على التمثيلية representationalism في الفن أكدت نظرية تشيرنيشيفسكي على الأغراض الديمقراطية والنفعية العملية التي رأى هو أن على الفن أن يخدمها. ألحّ بصراحة أكثر أنه ينبغي أن يكون للفن دور تعليمي، أن يكون مثل «كتاب الحياة» (uchebnik zhizni).

تناقض تشيرنيشيفسكي، في رفضه للقيم الجمالية بذاتها، مع ممثلي الجيل الأكبر، وبخاصة مع إيفان تورغنيف وصديقه الحميم بافل آنينكوف الذي ثمّن بوشكين كمثال للكمال أو التفوق الجمالي. وحول ميراث بوشكين الأدبي تحديداً دار الجدال الجمالي الأكثر سخونة. فكان غوغول، برأي تشيرنيشيفسكي، أكثر أهمية من بوشكين لأنه دلّ على أولوية الموضوع على الأسلوب في الأدب. لكن الأدب، برأي آنينكوف وفاسيلي بوتكين وألكسندر دروجينين (الممثلين البارزين للنظرة المنحازة للفن بخصوص القيم الجمالية)،

ينبغي أن يكون متحرراً من الصراع الطبقي والأمور المحلية أو الآنية الأهمية وأن يجسد، بدلاً من ذلك، المُثُل العليا الأكثر رفعة وسمواً. كانت حرية الأدب اهتمامهم الأساس، حتى رغم أن ذلك يمكن أن يبدو موقفاً مغالياً في المحافظة. هم أنفسهم، وقد غُيِّبوا عن صفحات «المعاصر»، كانوا مضطرين لتمويه أفكارهم الحقيقة لتناسب مجلات معتدلة أو محافظة، مثل «البشير الروسي» لميخائيل كاتكوف و«مذكرات وطنية» لأندري كرايفسكي. لكن لا مراء في أنهم رأوا في آراء تشيرنيشيفسكي البرنامجية تهديداً جدياً للقيم الجمالية، كما للحرية الفنية أيضاً. عانى موقفهم النقدي وكتاباتهم النقدية عموماً من ضبابية وإطالة مملة، علماً أن ذلك انطبق أيضاً على أهم ناقدٍ أدبي في تلك المرحلة، أبولون غريغوريف محامي النقد «المتناسق» الذي سعى لانتهاج سبيل وسط بين الراديكاليين أنصار التركيز على القضايا الاجتماعية الملحة وبين الليبراليين المنحازين للفن الخالص.

رأى غريغوريف أنه ينبغي للنقد أن يحترم الأدب كنمو متناسق عكس السمات والتطلعات الوطنية الجوهرية مع سعيه أيضاً في آن لاستشفافها وتوجيهها. كان الارتباط الأخلاقي بالأرض Soil والشعب، كما تمثل ذلك في شخص لافريتسكي في رواية تورغنيف «عش النبلاء»، برأي غريغوريف، عنصراً هاماً في النمو المتناسق للأدب الروسي. وبخلاف الاتجاه الليبرالي، الذي اعتبر بوشكين أديباً رفيع المستوى Olympian، رأى غريغوريف فيه تجسيداً للروح الوطنية الروسية. تكشفت مقاربته النقدية، رغم غموض عمومياتها، عن أصالة في معالجة إبداع بوشكين (تثمينه، مثلاً، لنثر بوشكين). وقدّم تقويماً قيّماً لبعض معاصريه أمثال أوستروفسكي، بيسيمسكي، غونتشاروف، تورغنيف، نيكراسوف وليف تولستوي. لكن أوصله ولعه بـ«الأرض» كمقولة نقدية في أواخر حياته كناقد إلى موقف وطني محافظ، إلى ما يشبه (*) Pochvennichestvo دوستويفسكي، وحيث نشر في مجلتيه

(*) تيار في الفكر الاجتماعي الروسي ساد في ستينيات القرن التاسع عشر، جوهره الدعوة إلى الالتصاق أكثر بالشعب والأرض. من أبرز ممثليه في الأدب دوستويفسكي.

«الزمن» (Vremya) و«العصر» (Epokha) بعضاً من أفضل أعماله النقدية الأخيرة ومذكراته. وفعلاً ثبت أن دوستويفسكي أبرز وبالتأكيد أهم خصوم الراديكاليين، وقد خاض ضد دوبروليوبوف بوجه خاص معركة حول مسألة الواقعية في الأدب.

كانت مقالة دوستويفسكي الصحفية المنشورة في عام (١٨٦١) بعنوان «السيد - بوف وقضايا الفن» عرضاً موجزاً وموفقاً تماماً للقضايا التي انقسم حيالها فريق الراديكاليين والليبراليين في الجدال الدائر حول الجمال في الفن. انتقد، من جهته ككاتب، الاتجاه الراديكالي ممثلاً في دوبروليوبوف الذي طالب بأن يهتم الأدب بالقضايا العامة وضمناً ذات الصلة بالسياسة. وألحّ دوستويفسكي على

«عدم الإسفاف في الفن لأهداف شتى، وإلى
عدم فرض قوانين له [...] بقدر ما ينمو بحرية
بقدر ما سيتطور ويجد بِشكلٍ أسرع سبيلاً
حقيقياً «مفيداً» إلى الأمام [...] كان دوماً
أميناً على الواقع والحقيقة وسار دوماً يداً
بيد مع التقدم وتطور الإنسان. لا يمكن لمثال
الجمال والحالة السوية أن يفسد أو يضعف
في مجتمع صحي [...] الجمال مفيد لأنه جمال،
لأنه كان في الإنسانية دوماً طلبٌ للجمال
ولمثاله الأرفع. إذا كان مثال الجمال والحاجة
إليه أمر قائم لدى الناس، كما الحاجة إلى الصحة
والحالة السوية، فثمة بالتالي ضمانة لتطورٍ
أرقى للناس».

إذا كانت هذه الحجة تبدو عادية وطبيعية في مبدئها وبالمعنى العام، فإنها عُدّت في زمانها محافظة في الأساس، ولذا خطرة، ومن هذا المنطلق لاقت

هجوماً معاكساً ما لبث أن تصاعد أكثر بدلاً من التمعن والاهتمام بها. لأن دوستويفسكي الذي لجأ إلى استخدام مصطلحات حصيفة ذات مدلولات وصلات منطقية صحيحة بعضها مع بعضها الآخر - الحرية: الفائدة؛ الواقع: التطور؛ الجمال: الناس - لم يُرفقها بالدعوات الحماسية الطنانة للنقد الراديكالي.

لاشك في أن النشاط الصحفي لتشيرنيشيفسكي ودوبروليوبوف قد مارس تأثيراً أكبر مما عداه في أعوام (١٨٥٦-١٨٦١). كان ذلك النشاط ذا طابع كفاحي في تصميمه لإبراز الأساس الطبقي للأدب ولاقتراح أو فرض السبل التي من شأنها أن تخدم بشكل أفضل مصالح الشعب. فكانت مراجعة تشيرينشيفسكي لقصة تورغنيف القصيرة «آسيا» على سبيل المثال، التي حملت عنوان «الإنسان الروسي في الموعد» (Russky chelovek na Rendez-Vous) هجوماً على طبقة النبلاء باعتبارها «زائدة» في ظل الظروف المتغيرة في روسيا بعد حرب القرم وحجة أو دليلاً على أن الحاجة تدعو لأن يحل محلها نمط نشيط من قائد اجتماعي هو «رازنوتشينتسي» raznochintsy. وبدعوى النقد الأدبي شنّ دوبروليوبوف هجوماً محكماً أشد في سياق تحليله الرائع لــ«أبلوموف» غونتشاروف في مقالته التي حملت عنوان «ما هي الأبلوموفية؟» (Chto takoe Oblomovshina?).

جاءت مساهمة تشيرنيشيفسكي في الجدال حول «الواقعية» في سياق روائي أكثر منه في سياق نقدي. فقد كتب في سجنه السيئ الصيت «قلعة بطرس وبافل» في سان بطرسبورغ إثر اعتقاله في عام ١٨٦٢ رواية هُرّبت من السجن وضاعت مصادفة وأُعلن عنها في جريدة شرطة سان بطرسبورغ، ثم نُشرت أخيراً، وسط لخبطة وأخذ ورد بين مسؤولي الرقابة، في «المعاصر». منع تداولها مباشرة إثر صدورها، واستمر هذا المنع مدة نصف قرن تقريباً، لكن المأثرة حصلت: تمّ نشر رواية كانت بمثابة بيان برنامجي حول «الواقعية» كأسلوب حياة على الملأ حاملة عنواناً لافتاً - «ما العمل؟» (١٨٦٣). على الرغم من أن الكثير من سلوك وكلام شخصيات الرواية يبدو الآن وفي أيامنا سخيفاً وكنوعٍ من خطة أو مخطط لتغيير اجتماعي وسياسي، إلا أنها مارست تأثيراً شاملاً وأسهمت مباشرة، عبر تأثيرها على لينين، في

تغيير العالم. التأمت موضوعات تحرير المرأة ومبادئ العمل الاجتماعي التعاوني في دور البطلة فيرا بافلوفنا كداعية تحرر وكمنشئة لورشات خياطة، تماماً كما أسلوب حياتها الذي حكمته نظريات «المصلحة الذاتية العقلانية» التي دفعتها لاتّباع «رغباتها الحقيقية» ورفض زوج وتفضيل آخر عليه. لكن جرى التعبير عن الأهداف «الواقعية للعمل»، بشكل أفضل، في المقام الأول، بواسطة أحلام البطلة، ولاسيما حلمها الأخير بمستقبل اشتراكي مشرق، وثانياً بواسطة خلق صورة أو مثال «الإنسان الجديد»، البطل الثوري المستقبلي رخميتوف الذي يكرس ذاته كلياً بعزم وتصميم لبرنامج صارم للتربية والإصلاح الذاتي هادف لتحويله إلى «زهرة أفضل الناس»، و«محرك المحركين» و«ملح الأرض». تحت قيادة لأمثال هذا السوبرمان، وفق رسالة تشيرنيشيفسكي، سيغدو حلم المستقبل الاشتراكي واقعاً.

كان تقبّل مثل هذه «الواقعية»، رغم رومانسيتها الضمنية وطوباويتها، واسعاً جداً. وخلال عقد ونصف بعد نشر «ما العمل؟» في عام ١٨٦٣ سعى الأدب الروسي جاهداً لمضاهاة أثر هذه الرواية، إن لم يكن بشكل واعٍ فعلى نحوٍ ضمني، من حيث خلق الصورة المثال للبطل الإيجابي، ولإبطال تأثيرها، من حيث تركيزها على الأساس العلمي العقلاني للسلوك الإنساني، بواسطة الهجوم عليها كفلسفة ورفضها كضرب من فلسفة انتهازية اجتماعياً وسياسياً. لكن لاقت رسالة الرواية، كأطروحة عملية هادفة، دعماً حاراً جداً من قبل دميتري بيساريف (١٨٤٠-١٨٦٨) أكثر نقاد الستينيات مناصرة لـ «العدمية». فقد حوّل مجلة «الكلمة الروسية» (Russkoe slovo) إلى منبرٍ ديمقراطي، وعلى الرغم من اعتقاله في عام ١٨٦٢ استمر في الكتابة فيها على مدى سنوات سجنه الأربع. ورغم بلاغته في الدفاع عن النماذج الاجتماعية العملية أمثال بازاروف بطل رواية تورغنيف «الآباء والأبناء» وامتداحهم كأبطال واقعيين - أي كمثقفين نشطاء متميزين بفهمٍ علمي لحاجات المجتمع ومؤهلين للعب دور «البروليتاريا المفكرة» - إلا أن بيساريف لم يؤيد الثورة السياسية. رأى أن المجتمع، والناس في المقام الأول، يمكن أن يتحولوا ويتقولبوا عبر سيرورة التغيير الاجتماعي - الاقتصادي، لكنه رفض

كل ما من شأنه أن يقف عائقاً في وجه مثل هذا التغير وبصراحة أكثر من كل سابقيه، وبدت دعوته للضرب يميناً وشمالاً واستبعاد كل ما هو غير نافع اجتماعياً، ثورية أكثر مما هي في حقيقة الأمر. وجّه أكبر هجوم مشهور له ضد صيت بوشكين ودعْم بلينيسكي له، ومن ثم شنّ هجومه العدمي العام الأعنف على الجماليات الفنية مطالباً بنسفها تماماً في مقالته «هدم علم الجمال» (١٨٦٥). على الرغم من موقفه المثير هذا، إلا أن طريقته النقدية، كأناقته وقيافته (كان من أصل نبيل)، كانت في الغالب ظريفة تخلّلها نوع من الدعابة واللوذعية اللطيفة.

مع موت بيساريف في عام ١٨٦٨ انتهى فعلياً الجدال حول الجماليات. أصبحت «الواقعية» متجذّرة راسخة كمذهب أدبي للعصر، إذ مع تصاعد تسييس الانتلجنتسيا وانتشار الأفكار في المجتمع بحرية واتساع مالت القضايا التي عالجها الأدب طبيعياً لتعكس – موضوعياً عادة ونقدياً أحياناً – مشاغل وهموم الحاضر. فقدّمت «رسائل تاريخية» (Istaricheskie pisma) لبيتر لافروف (١٨٢٣–١٩٠٠)، مثلاً، المنشورة في عام ١٨٦٨، إلى الجيل الأصغر مثال «الشخصية المفكرة نقدياً». افترض هذا المثال أساساً أن الانتلجنتسيا ككل، والانتلجنتسيا المنتمية إلى طبقة النبلاء بوجه خاص، مدينةٌ أخلاقياً للشعب بدينٍ لا يمكن أن يعوّض أو يُسدّد إلا بمساعدته على تحرير نفسه من الاضطهاد الاقتصادي والجهل. ساعدت النظرية التي قدّمها نيكولاي ميخائيلوفسكي (١٨٤٢–١٩٠٤) في مقالته لعام (١٨٦٩) بعنوان «ما التقدم؟» (Chto takoe progress?) على ذلك بتطوير «سوسيولوجيا ذاتية» (Subjective Sociology)، متضمنة رأياً بخصوص التقدم الاجتماعي يركز على الفرد. وقرت آراء لافروف وميخائيلوفسكي معاً أساساً نظرياً لرفض الانتلجنتسيا للنظام الرأسمالي وتقسيم العمل وتبريراً لإيمانها الديني بالمشاعة الفلاحية وبضرورة أداء الدين للطبقة الفلاحية (ومن هنا كان العنوان «النبلاء التائبون») وحجة، إن لم يكن برنامجاً فعلياً، لـــ«نزولها إلى الشعب». كانت هذه الطروحات الأخلاقية الشعبوية هي التي نفخت الحيوية في الأدب وأثرت فيه. لكن كان ثمة أيضاً، إلى جانب ذلك، خط آخر عنفي الطابع والمضمون

مثّله الفوضوي ميخائيل باكونين (١٨١٤-١٨٧٦) الذي نافح عن فكرة قوية جذابة ترى في الطبقة الفلاحية قوة ثورية شيوعية بالفطرة، وبيتر تكاتشوف (١٨٤٤-١٨٨٥) الذي أكّد أن أمر الثورة لا يمكن أن يترك للطبقة الفلاحية، بل يجب أن تتحقق بواسطة نخبة ثورية مخلصة تقوم باستيلاءٍ بلانكي على السلطة السياسية. وجد مثل هذا التهييج تمثيلاً وتلخيصاً له في كتاب ألّفه سيرغي نيتشايف (١٨٤٧-١٨٧٢)، أحد أتباع باكونين المتحمسين، بعنوان «كرّاس الثوري». عُدَّ هذا العمل وثيقة العصر الأكثر راديكالية، إذ أبرز مضمونه الثوري المتطرف - الوهم للذي حاول إبلاغه - العناصر الرؤيوية الغامضة للشعبوية التي لاقت سخرية مرّة من قبل دوستويفسكي في روايته «الشياطين».

وجد الارتباط بين الأدب والثورة تعبيره الأوضح في حياة سيرغي كرافتشينسكي (١٨٥١-١٨٩٥) المشهور بلقبه «ستيبنياك» ونشاطه الأدبي. وعلى الرغم من أن شهرته الأدبية نشأت لاحقاً، إلا أنّه هو الذي طعن في وضح النهار في عام ١٨٧٨ حتى الموت قائد شرطة سان بطرسبورغ وأصبح بذلك ثورياً إرهابياً شهيراً. لم تكن فعلته هذه ضد الحكومة كحكومة - كما ادّعى - بل ضد تدخلها في الكفاح العادل للشعب ضد البورجوازية البغيضة. عاش ستيبنياك بعد هربه إلى خارج البلاد معظم حياته في لندن، حيث اكتسب شهرة مشرّفة كمؤرّخٍ للحركة الثورية الروسية بتأليفه «روسيا السرية» (١٨٨٢) ورواية «سيرة عدمي» (١٨٨٩) التي تعدّ الرواية الثورية الروسية الأولى.

أدى التسييس المتزايد للقيم أيضاً إلى نشوء وتصاعد رد فعل تدريجي، وإن أقل حدة، على هذه الضغوط. ومع أن تأثير قسطنطين ليونتيف (١٨٣١-١٨٩١) لم يبرز بقوة إلا لاحقاً، لكنه نشر في عام ١٨٧١-١٨٧٢ بيانه «البيزنطية والسلافية» (Vizantism i slavyanstvo) وبدأ باكتساب شهرة كمدافع شرس بليغ عن الجمالية والحسية في الفن في ترافق أو تصادم مرير مع الشعور الديني. انتقد ليونتيف بتحدٍ تبسيطية «الواقعية» وطابعها الإرشادي، أبان عدم كفايتها وملاءمتها وسلّط الضوء على حقيقة التجربة الروحية. كان ذلك أيضاً دور فيلسوف تلك المرحلة البارز فلاديمير سولوفيوف (١٨٥٣-١٩٠٠).

كتب سولوفيوف في مستهل «محاضرات في الناسوتية الإلهية» (١٨٧٨): «سأتكلم عن حقائق دين إيجابي [...]». هو وسّع بذلك بشكل كبير معنى «الواقعية» بطريقة أعجبت بوجه خاص روائي المرحلة العظيم دوستويفسكي وألهمت الانتلجنتسيا في وقت وجدت نفسها عند منقلب القرن وجهاً لوجه أمام المادية الديالكتيكية والتاريخية لماركس. كانت مثالية سولوفيوف الثيوصوفية، التي كرّس لها جزءاً معتبراً من جهده الحياتي كفيلسوف من أجل تأسيس ثيوقراطية حرّة، والتي فشلت في النهاية وانحطت إلى مرتبة رؤيا المسيح الدجال التشاؤمية، نوعاً من تعالم رؤوية ملهمة حول القدرة الروحية للإنسانية. اعتمدت هذه الفلسفة، في بعض منطلقاتها الأساسية، على آراء السلافيوفيليين الأوائل، وقاربت في أكثر مبادئها المثالية، غير المفهومة إلا من قبل نخبة نادرة، حد الصوفية. عُزيت قوتها كعقيدة ذات صلة بواقع زمانها، إلى حد كبير، إلى رؤاها التبشيرية للدور الذي ينبغي على روسيا أن تلعبه إزاء النفوذ الفكري الغربي وفي توحيد الشرق والغرب في كل إنساني واحد. لكن جسارة سولوفيوف في تحدّي المادية اشتملت على تأكيد على القيم الروحية في الحياة والتي لاقت قبولاً من قبل الانتلجنتسيا التائهة بين العلمية السطحية للستينيات وإرهابية السبعينيات. كانت فكرة وجوب أن يكون الدين «الحلقة الرابطة بين الإنسان والعالم بمبدأ مطلق ومحور كل الوجود» جوهر فكر سولوفيوف. رمت فلسفته إلى بلوغ وحدة الإنسان والعالم، لكن ليس بالمفهوم الفيورباخي القائل بتطور الإنسان ليصبح إلهاً، بل وحدة الله والإنسان في كل إنساني – إلهي: من هنا تركيزه أو تأكيده على الناسوتية – الإلهية.

عكس مبدأ الوحدة الآنف الذكر، المقدس في فكر سولوفيوف، اتجاهاً برز في الأدب أيضاً: الإحساس بأن التصالح والتوحد، وليس التصدّع والثورة، هو ما يحتاجه أولاً وأساساً المجتمع الروسي، ولذا فهو أمر جوهري من أجل نظرة واقعية للحياة. تضمنت مثل هذه النظرة مراعاة، أو أخذاً في الاعتبار للقيم الدينية، وبدا أن دمج القيم الدينية مع النظرة الواقعية قد نشط ودفع الأدب ككل وساعد على تكوين رؤية حول إنسانية متحررة يمكن اعتبارها الإنجاز الأهم للأدب الروسي في القرن التاسع عشر.

غدا الجدل الجمالي بين «الواقعية» وقيم الفن الخالص عنيفاً، وبرز ذلك بأوضح صورة في الشعر. هنا برز خط فاصل نسبياً بين أولئك الشعراء الذين أيدوا مُثُل الفن الخالص وبين من رأى أن الشعر، كما الأدب عموماً، يجب أن يخدم المجتمع. كان الشعر الروسي في هذه المرحلة معتدل الجودة إجمالاً. كان ثمة عديد من المواهب العادية إلى جانب قامة شعرية حقيقية معتبرة تمثلت بالشاعر نيكراسوف، لكن المزاج العام للعصر لم يكن مساعداً لمسعى شعري ومال لإحباط التوترات أو الإرهاصات الشعرية الوليدة الساعية للتعبير عن نفسها.

كانت المدرسة الشعرية «الفن من أجل الفن» ممثلة بـــ أفاناسي فيت (شينشن) وفيودور توتشيف وأبولون مايكوف.

كان فيت، الصديق الحميم للكاتبين ليف تولستوي وإيفان تورغنيف، شاعراً غنائياً وشاعر طبيعة معتبراً ومميزاً، رغم أنه لم يتجاوز - إلا نادراً - حدود المقطوعة الشعرية القصيرة ذات الطابع العاطفي. إيمانه بأن الشعر والشاعر هما وسيلتا نقل الإحساس بالجمال الفائق، والتعبير بالتالي عن القيم الرفيعة، قد تعزز بموهبة شعرية غنائية ميّزنتها عذوبة موسيقية شجية. وقاد ذلك بشكل طبيعي لأن يعمد كبار الموسيقيين، ومن بينهم تشايكوفسكي وريمسكي - كورساكوف، إلى وضع موسيقا مصاحبة للكثير من قصائده. لكن الشاعر كان متنبئاً بالمعنى الحرفي: أشار فيت إلى أن الشاعر هو الذي «يرى في الشيء شيئاً ما لن يستطيع آخر رؤيته بدونه». وفعلاً أدرك فيت الطبيعة بحساسية مميزة، فنقل في قصائده الرائعة جو الربيع، المساء، الرعد والبحر، وكان ثمة دوماً إحساس بأنه يكتب قصيدة حب رغم غياب أي مخاطب فعلي. كما دلّ شعره أحياناً عن جسارة في التقنية عبر تجريبية يمكن تبينها تماماً على مثال قصيدة له مؤلفة من ثلاثة مقاطع تعود لعام ١٨٥٨ يُختتم كل مقطع فيها بسطر مؤلف من كلمة. يقول الشاعر في المقطع الأول:

مشينا عبر الغابة في درب وحيد
في ساعة متأخرة معتمة.
رأيت كيف الغروب ارتعش والنهار
مات.

[Lesom my Shli po tropinke edinstvennoy
V pozdny i sumrachny chas.
Ya posmotrel: Zapad s drozhyie tainstvennoy
Gas.]

هنا لم تنقل الكلمة (مات) إلا جزئياً تأثير الكلمة ذات المقطع الواحد التي تشكل سطراً (Gas) التي توحي بشكل وافٍ بالقوة النمنمية لإنجاز الشاعر فيت. لاقى ذلك الإنجاز اعترافاً واسعاً مع نشر مجموعة قصائد فيت في عام (١٨٥٦)، لكن في الربع التالي من القرن غدت شهرته أقل لأن إنتاجه تقلّص عموماً ولأنه بقي على رأيه مدافعاً بثبات عن «الجمال» أكثر منه عن «قضايا الوطن»، لأن الجمال هو المثال الذي يطمح إليه الشعر. لقد أوصله هذا الثبات في الرأي بشكل طبيعي إلى نزاع مع النقّاد الراديكاليين الذين تسببت سخريتهم غير العادلة من غنائيته في تناقص إنتاجه الذي لم يزد عن قطرات من قصائد غنائية في الفترة الواقعة بين أواخر الستينيات ونهاية السبعينيات.

تعود أجمل قصائد فيت وأحبها إلى قلوب الناس إلى تلك الفترة، إلى خمسينيات القرن. وأضفت الموسيقا على قصائده سحراً، ولاسيما قصيدته الجميلة «المغني» (Pevitse) لعام (١٨٥٧) التي يطلب فيها أن يحمل صوت المغني قلبه إلى مدى رجع الصدى، إلى حيث يبتسم الحزن بحياء كالحب بينما يرتقي هو صعداً طريقاً فضياً مضيئاً كما الظل الهارب لجناح طائر. بالنسبة للشاعر فيت سما هذا التأمل الشعري إلى فوق ما هو دنيوي ويومي. أعلن عن نفسه بتحدٍ تقريباً أنه ليس مواطناً بالمعنى الوطني، بل «موطناً أبدياً لعالم نضرٍ فتي يصير فيه قطبا الطبيعة التوأمان - البحر النجوم - بلسماً يشفي كل الأمراض الإنسانية».

ربما نلمس تأثير فكر شيلينغ في بعض إبداع فيت، لكن الأكثر وضوحاً في هذه المرحلة هو تأثير آرثر شوبنهاور الذي قام فيت بترجمة عدة أعمال له، ولاسيما «العالم كإرادة وفكرة»، إلى اللغة الروسية. فركّز في شعره دوماً على العمر، على الحياة كحلم عابر سريع الزوال. في قصيدة له من جزأين «معذب بالحياة» (Izmuchen zhiznyu) تتصدرها عبارة مقتبسة من شوبنهاور مجّد فيت حلم الحياة المجمّل بإحساس الأبدية، وصور نفسه يُطل من الزمن إلى الأبدية. لكنه ابتعد وبشكل متزايد عن تصوير التجربة اللحظية للجمال في الحياة، وصار يرى إلى الجمال الأبدي فيما وراء حدود الحياة.

كان شعر توتشيف في سنواته الأخيرة مقطوعات قصيرة أيضاً كما لدى فيت، لكنها حملت في إتقانها شيئاً ما شبيهاً بفتنة منمنمات «فابرجيه»، وفي المرحلة التالية لحرب القرم بدأت شهرته كشاعر بالاتساع باتجاه جمهور أعرض، لكنها بقيت محدودة وذات طابع نخبوي. ترجع بعض ألطف أشعاره التي تغني الطبيعة إلى هذه المرحلة، ومنها قصيدته الجميلة المحتفية ببواكير الخريف (مؤرخة في ٢٢ آب/ أغسطس ١٨٥٧) والتي بدأها على النحو التالي:

ثمة في مستهل الخريف
زمن قصير لكن مدهش –
النهارات مثل الكريستال
والمساءات مترعة بالضوء...

تمتلك خصوصية «الزمن القصير لكن المدهش» للخريف الباكر معنى شخصياً بالنسبة لتوتشيف في شعره في هذه المرحلة. فعلى الرغم من أن مجموعة القصائد المكرسة «لحبه الأخير» ترجع تاريخاً إلى مطلع الخمسينيات عندما التقى للمرة الأولى يلينا دينيسيفا، إلا أنها تُختتم بتلك القصيدة الأشد حميمية والمؤثرة جداً المكرسة لموتها في عام (١٨٦٤). يصوّر لنا المقطعان الأول والأخير من تلك القصيدة الحسرة الساحقة للقلب تقريباً التي واكبت لحظات غيابها في الموت:

رقدت طوال يوم فاقدة الوعي
وغرقت كلياً في عتمة.
انهمر مطر صيفي حار – تدفقت
حباله تقرع سعيدة خلل أوراق الشجر...
[...]
أنتِ أحببت، ومثلك
ما أحب أحد حتى الآن!
يا إلهي!... كيف أعيش بعدها
يا إلهي! لا تدع قلب أحد محطماً...

إذا كان التناقض المتمثل بالمطر الذي يقرع «بسعادة» فيما حبيبته تموت يدل على الحزن المر – الحلو للحظة، فإن الكلمات التي يخاطبها فيها في المقطع الأخير لا تحيل فقط إلى عمق حبها، بل وأيضاً إلى التراجيديا المتمثلة في بقائه على قيد الحياة والحال كذلك. تغدو الوحدة والزوال الوشيك والإحساس الخريفي باقتراب الموت، بشكل طبيعي، موضوعات مميزة لقصائد توتشيف الأخيرة. ومع أنه نظم أيضاً أشعاراً سياسية أدنى مستوى عموماً، فإن السخرية المؤلمة، التي تتخلل خطابه إلى روسيا الدساكر البائسة والطبيعة المفقرة والوطن الذي طالت معاناته، في أواخر حياته ممزوجة بإحساس مر بأن الطبيعة مثل أبي الهول تقضي على الإنسان أكثر فأكثر، لأن ليس ثمة بعدُ من أحجية أخيرة تُكتشف. ويمكن أيضاً أن تبدو قسوة الطبيعة ضرباً من وهم كما في قصيدة جميلة له عائدة إلى عام (١٨٦٥) تحكي عن غناء موج البحر كهارمونيا داخل صراع الطبيعة، هذا في حين يبرز التنافر في مجال حرية الإنسان المزعومة. إن قصائد الحب لدى توتشيف، كما قصائده الغنائية الفلسفية الطابع عن الطبيعة، متعددة السطوح أو الوجوه غالباً كما الجواهر الماسية، وتبقى ميراثه الأرفع ومصدر خلوده.

لم يصمد على الزمن أيضاً عمل ألكسي قسطنطينوفيتش تولستوي (١٨١٧-١٨٧٥) [ابن العم البعيد لـــ ليف تولستوي الأكثر شهرة]. شكلت ثلاثيته الدرامية – «موت إيفان الرهيب» (Smert Ivana groznogo)، «القيصر فيودور» (Tsar Fyodor) و«القيصر بوريس» (Tsar Boris) – نواة أو أساس شهرته، لكن ما بقي حياً الآن هو شهرته كمؤلف مقطوعات شعرية شعبية صالحة للغناء، وأحياناً فكاهية (ساهم في خلق الشاعر الساتيري المخترَع كوزما بروتكوف). لم تتسم أشعاره الغنائية المكرسة لوصف الطبيعة بالجدة، لكنها ذات جاذبية خاصة. كان بولونسكي شاعراً موهوباً، ونجح بشكل خاص في التعبير عن المشاعر العميقة، ولاسيما في شعره ذي الطابع الشخصي، لكنه جرّب أيضاً الخوض في المجال الأيديولوجي وكتب بالتالي قصائد ملتبسة القيمة حول أحداث جارية مثل «يوزنيتسا» (١٨٧٨) التي يتطرق فيها على ما يبدو إلى قصة فيرا زاسولينا وفتيات شعبويات أخريات اعتقلتهن السلطات في ذلك الحين. كان إبداع مايكوف على النقيض أكثر تماسكاً، رغم أنه عبّر في أشعاره الغنائية حول القضايا الكبيرة، مثل وحدة الوجود، عن الانقسام بين الشرق والغرب. يمثّل عمله التراجيدي الهام «عالمان» (Dva mira) لعام (١٨٧٢) هذا الانقسام. لكن لم تكن معالجة تلك القضايا الكبرى هي ما جلب النجاح الأكبر له ولزملائه الآنفي الذكر، بل تلك المقطوعات الشعرية العرضية من قبيل مناجاة الطبيعة والتعبير عن عميق المشاعر الصادقة. فهذه الأشعار هي التي بقيت حية في ذاكرة الناس.

كان نيكراسوف، كأديب، في قلب الحياة الأدبية الروسية، بداية كمحرر لمجلة «المعاصر» من (١٨٤٧) وحتى عام (١٨٦٦) عندما صدر أمر إلغائها بعد محاولة كراكوزوف اغتيال القيصر، وتالياً كمحرر لمجلة «مذكرات وطنية» بدءاً من عام (١٨٦٨). كان بارعاً في اكتشاف المواهب الجديدة، ونشر بواكير إنتاج كل معاصريه المشهورين، لكنه انضم، بعد حرب القرم، كليةً إلى الصف الراديكالي وجعل شِعره سلاحاً ماضياً ولمصلحة هذا الفريق. أعلن نفسه «شاعراً – مواطناً». ففي «الشاعر والمواطن» (Poet i grazhdanin) [١٨٥٦] يقول المواطن للشاعر في سياق

حوار شعري: «لا ضرورة لأن تكون شاعراً، لكن من واجبك أن تكون مواطناً». ومن هذا المنطلق رفض عن وعي القمم البرناسية من أجل أن يجعل شِعره في خدمة حاجات الوطن والمواطنين.

سعى نيكراسوف، بعد حرب القرم مباشرة، للتعبير عن مآسي الطبقة الفلاحية. صوّر في سلسلة قصائد طويلة وقصيرة الحالة المزرية الناجمة عن نظام القنانة الظالم وسياسة اللامساواة التي ينتهجها النظام البيروقراطي ضد الشعب. كان الشاعر متساهلاً إلى حد بعيد مع مسألة الوزن والإيقاع، بحيث أعطى انطباعاً في الغالب أن إبداعه شبيه بالشعر. كذلك كان أسلوبه الشعري المتواضع يوحي بأن قصائده منظومة بغرض الإلقاء. ويمكن حتى تلمس ذلك في أكثر قصائده حميمية، ولاسيما قصائد الحب المفعمة بالاستبطان، أو المعبرة عن حالة الإشفاق على الذات. انطلاقاً من ذلك ثمة بعض الحق في حكم الناقد فلاديمير كرانيخفيلد في فترة ما قبل الثورة من أن شعر نيكرلسوف «يؤثر في القارئ مثل الأفيون القوي: ينعشك ويهيجك إن تناولته بمقادير صغيرة ويتعبك إن تناولته بمقادير كبيرة». افتقد نيكراسوف، على النقيض من معاصريه الآخرين من الشعراء، حس الموازنة الدقيقة، لكنه اتّسم بمقدرة روحية فائقة في تناول ومعالجة المواضيع والقضايا الكبرى التي عوضت عن الإحساس بنثرية شعره ومنحته عظمة حقيقية. فعدا موضوع معاناة الفلاح، وندب الفلاح حظه في هذه الحياة طرح نيكراسوف موضوع الانتلجنتسيا، وموضوع حبه لأمه الذي استمرّ معه طوال حياته (على النقيض من إحساسه الجلف تجاه أبيه)؛ صوّر بشكل أخّاذ ومثير حال زوجات الديسمبريين المنفيات، وكذلك وضعه الاجتماعي الخاص كمقتلع جزئي من جذوره بصفته ابناً لطبقة النبلاء ومنكراً على نفسه هذا الحق المكتسب بالولادة، كما تكشفت موهبته في مناسبات معينة عن قدرة ساتيرية لاذعة. ولن تكون هذه اللوحة الحياتية كاملة دون الإشارة إلى حقيقة أن نيكراسوف كان مولعاً جداً بالقمار والطعام اللذيذ وبالنساء.

يجدر أن تستند مكانة نيكراسوف في الشعر الروسي بشكل كبير على إنجازاته الكبرى في العقدين الأخيرين من حياته – على رائعته «الصقيع والأنف الأحمر» (Moroz Kracny-nos) لعام (١٨٦٣) وقصيدته الطويلة غير

المكتملة عن حال روسيا بعد تحرير الأقنان بعنوان «من يستطيع العيش سعيداً وحراً في روسيا؟» (Komu na Rusi zhit Khorsho?). العمل الأول قوي وبارع، جاء في جزأين وصوّر حياة ومكابدات المرأة الفلاحة داريا. تتذكر في الجزء الأول حياتها السعيدة، زواجها، موت زوجها وما تبع ذلك من حياة صعبة. وفي الجزء الثاني تصادف، فيما هي تجمع الحطب في الغابة المتجمدة، «الملك صقيع» من أسطورة فلاحية وتتجمد حتى الموت في حلمها حول السعادة الفلاحية الذي تنتهي به القصيدة:

وقفت داريا وتجمّدت
في حلمها المسحور...

نجح نيكراسوف هنا كشاعر برع في استخدامه أوزاناً شعرية ثلاثية المقاطع مرنة في نقل خصوصية حياة داريا وموتها المؤثر. برزت أناقة شعرية مشابهة في مقدمة قصيدته غير المكتملة وفي جزئها الأول الذي يحكي عن سبعة فلاحين باحثين عن شخص سعيد في روسيا. مع تطور العمل تجلّى عدم قدرة نيكراسوف على الاستمرار في طريقته وعلى حمل موضوعه على النحو الذي بدأ به، ففقد العمل تماسكه. فبعض الأجزاء، مثل ذاك المعنون "عيد لكل العالم"، تتميز بحيوية وإثارة، فيما الأخرى مسطحة عادية. يسم مثل هذا التفاوت في الجودة كل إنجازات نيكراسوف. هنا تجدر الإشارة إلى واقعة حصلت أثناء جنازته: عندما شبهه أحد الخطباء ببوشكين وليرمنتوف ارتفعت أصوات من الحشد قائلة: «أرفع!،أرفع!». فعظمته التي لا تضاهي سلفيه المشهورين يجب الآن أن يُعترف بها. امتلك نيكراسوف خامة شعرية قوية وراكم تجربة غنية حية و"شرعن" في الأدب الروسي، بتركيزه على معالجة المواضيع الاجتماعية العامة على حساب الحساسية الشعرية، أولوية الموضوع أو المضمون على الشكل، هذه الأولوية التي اعتُمدت منذئذٍ ونالت تأييداً متعاظماً مع ظهور الشاعر الجماهيري صاحب الصوت العالي فلاديمير مياكوفسكي ومع استحسان السلطة الرسمية وتأييدها لشعر الواقعية الاشتراكية.

عُدّ مُريدو وأتباع نيكراسوف كما كولتسوف شعراء فلاحين ممن علّموا أنفسهم بأنفسهم، وبرزوا بداية مع الحضور الجماهيري العام الذي اكتسبه الشاعر إيفان سوريكوف (١٨٤١-١٨٨٠) في عام (١٨٧٢). كان شعره من مستوى ذاك الذي يكتبه الهواة غير المحترفين وعبّر عن حال الفلاحين وأوجاعهم ووضعهم الصعب، واتسم بالبساطة المثيرة عندما لم يسع على نحوٍ جدي كافٍ لأن يكون ذا صبغة أدبية حقة. على النقيض من ذلك، كان الشعر الذي ارتبط بالشعبوية الثورية في السبعينيات ذا نبرة خطابية عالية كشفت الوسطية الملازمة لقيمته أو جودته كشعر.

لكن إذا كانت الوسطية حالة شبه غالبة بالنسبة للشعر الروسي في هذه المرحلة، فإن الوضع كان غير ذلك بخصوص الدراما الواقعية التي شهدت مداً ونهوضاً واعداً بتأسيس تقاليد حية رائعة للمسرح الواقعي الروسي. كان ثمة سبب خلف فشل نسبي للدراما تمثل في الإدارة الحكومية القمعية وفي الرقابة الضاغطة. فعلى الرغم من توفر أعمال ذات قوة درامية معتبرة لدى الكتاب، إلا أنها لم تنشر غالباً، أو ظلت دون تمثيل على المسرح لفترات طويلة، لأنه كان مرفوضاً سلفاً تقديم أعمال جمهور كبير من الكتاب على المسرح، وهذا أمر لم يساعد على تطور مسرح حي. كانت المسارح في معظمها مسيطراً عليها من قبل مدراء ونجوم مسرحيين، وكان من المفروض أن تتناسب المسرحيات المقدمة مع أذواق وأهواء هؤلاء كيما يُسمح بإخراجها وعرضها. لكن اكتسبت الدراما الواقعية، بعد أن أصبح ميخائيل شيبكين (١٧٨٨-١٨٦٣) مسؤولاً عن مسرح «مالي» في موسكو، نوعاً من تقديرٍ ديني تقريباً، وبلغت مستويات رفيعة من التمثيل والإنتاج. لكن هذه الدراما الواقعية الروسية الناشطة في منتصف القرن التاسع عشر بقيت حتى ذلك الحين غير معروفة في الخارج. وعلى الرغم من أن أعمالاً عائدة لهذه الفترة ظلت مشهورة جداً ومتكررة في برامج عروض المسارح السوفيتية، إلا أنها لم تتمتع بمثل تلك الشهرة والشعبية في الغرب. يُبرز هذا الأمر واحدة من الفروق المبدئية الرئيسة بين الشرق والغرب: في حين يتسم الجمهور الروسي بشهية نهمه لوجبة قوية من الدراما الواقعية، يمكن أن يشكل مثل هذا الطعام في الغرب سُماً لشباك التذاكر.

تجلّى الارتباط بين الدراما والنثر في حقيقة أن كاتبين دراميين مرموقين في هذه المرحلة كانا معروفين ومشهورين أكثر كروائيين. فألّف ميخائيل سالتيكوف - شيدرين كوميدياه الهزلية الانتقادية «موت بازوخين» (Smert Pazuhina) في عام (١٨٥٧) وبقيت مشهورة منذئذٍ. يأتلف الوصف الساخر لمليونير على فراش الموت ينطق بوصيته وهو يحتضر مع تصوير كاريكاتوري لنماذج مألوفة من أشباه ابن طمّاع وابنة بليدة وموظف مسؤولٍ حكومي جشع محب للمال - يأتلف كل ذلك في سياق هدف لا يركز فقط على الشرور الناجمة عن طمع البشر، بل بوجه أخص على أنانية ونفعية الطبقة الاجتماعية الصاعدة - طبقة التجار. يجعل عنصر السخرية والهزء العملَ مستساغاً، لكن دون أن يقلل ذلك من حدة الاستهجان والنقد الذي ابتغاه الكاتب. وكانت دراما ألكسي بيسيمسكي «مصير مر» (Gorkaya Sudbina) لعام (١٨٥٩) مشابهة لعمل سالتيكوف - شيدرين الآنف الذكر من حيث تركيزها الحاد على الجانب الاجتماعي. يصوّر لنا هذا العمل الواقعي فلاحاً عائداً لتوّه إلى قريته من العاصمة سان بطرسبورغ، لكن ليفاجأ بأن لزوجته طفلاً من الإقطاعي المحلي. تكشف هذه الدراما، اجتماعياً وبسيكولوجيا، التعقيدات كما الحتميات الأخلاقية والطبقية التي خلفها نظام العبودية. يقتل الفلاح الطفل، لكنه يندم في النهاية على جريمته. تصوّر المسرحية الزوجة محبة فعلاً للإقطاعي انطلاقاً من رقته ولطفه، كما تقدم صورة الفلاح بعمق أخلاقي وبسيكولوجي، ومنح كل ذلك العمل مزيداً من دقة وحدّة مدهشتين. عُدّت هذه الدراما الأعظم في تاريخ الواقعية الروسية المسرحية المعالجة للموضوع الفلاحي، إذا استثنينا مسرحية «سلطان الظلام» لـــ ليف تولستوي المنشورة عام (١٨٨٦) والتي تتعرض أيضاً للموضوع الفلاحي، ويجب أن يكون ذلك جزئياً سبب حضورها الدائم في برامج عروض المسارح السوفيتية.

كان الكاتب المسرحي غير العادي، الذي أحرز شهرة في هذه المرحلة، هو ألكسندر سوخوف - كوبيلين (١٨١٧-١٩٠٣). انتمى هذا لأسرة ثرية ومتنفذة واصطدم وجهاً لوجه مع أسوأ جوانب البيروقراطية الروسية عندما اتُهم بقتل ربة منزله وقضى سبع سنوات في السجن ساعياً لتبرئة نفسه. في

ظل هذه الظروف وفي مثل هذا الجو كتب ثلاثية مسرحية «عرس كريتشينسكي» (Svadba Krechinskogo)، «القضية» (Delo)، و«موت تاريلكين» (Smert Tarelkina) مترابطة معاً، على الرغم من أن أولاها فقط أُخرجت مباشرة ومُثلت في مسارح موسكو (١٨٥٥) وسان بطرسبورغ (١٨٥٦). تم إخراج المسرحية الثانية جزئياً في عام (١٨٨٢)، ولم تصبح مشهورة إلا بعد عام (١٩١٧)؛ أما الثالثة والأكثر صعوبة فلم تحظ بنجاح وشهرة. لكن سوخوفو – كوبيلين امتلك موهبة درامية مميزة وأصيلة كان يمكن أن تفرض حضورها أكثر لو أتيح له تنمية احترافه في ظل نشاط ورشة مسرحية. لكن حصل أن بقي بعيداً عن الحياة المسرحية وقضى السنوات الأخيرة من حياته مغموراً كلياً.

كتب سوخوفو – كوبيلين «عرس كريتشينسكي» عندما كان في السجن وبناها وفقاً للأعراف الكوميدية الفرنسية. تحكي المسرحية عن محاولة كرتشنيسكي، بسبل ووسائل لا أخلاقية، اكتساب مقام اجتماعي من خلال الزواج من ابنة إقطاعي ثري. يحكم الهوس في الحصول على المال كل أفعاله، كما أفعال رفيقه رازبلويف أيضاً. كان هذا الأخير غامضاً، لكنه جاء بمثابة خيط ربط أجزاء الثلاثية. إذا كانت المسرحية الثانية تجسّد السلطة البيروقراطية الفاسدة وهي تطبخ أو تُعد «قضية» ضد الإقطاعي، فإنه يغيب في المسرحية الثالثة أي تمييز بين الجيد والسيئ في ظل هزلية سوداء يحقّق فيها رازبلويف ممثل النفعية الوصولية نصره الدنيء.

كان ألكسي بوتيخين (١٨٢٩-١٩٠٨) روائياً آخر أقل شأناً أصبح مشهوراً ككاتب مسرحي، كما يمكن إدراج نيكولاي ليسكوف (١٨٣١-١٨٩٥) أيضاً في عداد هذه القائمة انطلاقاً من مسرحيته «المبذّر» (Rastochitel). لكن كان ألكسندر أوستروفسكي الشخصية المهيمنة في هذه المرحلة. كان هذا الشخص، الذي ألّف بمفرده سبعاً وأربعين مسرحية أصيلة في مدى أربعين عاماً، أب المسرح الواقعي الروسي، لدرجة أن الشهرة العالمية المنسوبة إلى الدراما الروسية في عصر الواقعية، إنما جاءت بفضله إلى حد كبير.

على الرغم من أن أعماله الأولى كانت قد أكسبته شهرة في العقد السابق، إلا أن كوميديا «السُكر والعقبول» (V chuzhom piru pokhmele) المنشورة عام (١٨٥٥) هي التي طرحت لأول مرة نمط الشخصية المتغطرسة الجائرة Samodur عبر شخصية التاجر بروسكوف. فادّعاء الطبقة التجارية الغنية حديثاً لنفسها حق التسلط على آخرين أصبح سمة مميزة لـــ «مملكة الظلام» (عبارة دوبروليوبوف)، لطغيان الحياة التجارية الروسية الذي يكمن الاحتجاج الوحيد ضده، وفق دراما أوستروفسكي، في التأكيد على مبادئ أخرى للسلوك والحياة أكثر عقلانية وفطنة ولا يتحكم بها المال. وفي مسرحية «منصب مربح» (Dokhodnoe mesto) يطرح أوستروفسكي الانتفاضة الأخلاقية للمثقفين المحرومين وللشرفاء المفقرين ضد سلطة المال وطغيان التجار واستبداد الحكام الظالمين الذين يمثلون معاً النظام السياسي القيصري الجائر. لا تشير الصورة العامة للحياة الروسية في تلك الفترة قبيل تحرير الأقنان، كما قدّمها الكاتب، إلى أن الأحوال ستتغير وتتحسن بشكل حقيقي بالوسائل الرسمية، لكن عندما تجاوز في مقاربته تلك الهموم ذات الطابع القومي العام على أهميتها وأدخل عنصراً تراجيدياً في الصورة - عندها فقط استطاع إنجاز رائعته «العاصفة» - Groza (١٨٥٩).

تجري أحداث «العاصفة» على ضفاف نهر الفولغا في مدينة صغيرة تتسم بأعراف بطريركية قديمة راسخة، وتطرح مواجهة متفجرة بين حالتين - توأمين على طرفي نقيض في المجتمع: حالة التمسك بالتقاليد الطقوسية القديمة التي عفا عليها الزمن، وحالة الإيمان العفوي الساذج بالمثل الأعلى للكرامة والحرية الإنسانية. الحالتان ممثلتان بالمرأة كبانيخا - الطراز القديم للحماة (أم الزوج) المتسلطة، الضيقة الأفق الصغيرة العقل، لكن الواثقة بنفسها وصحة رأيها إلى حد كريكاتوري، وبكاترينا الكنة (زوجة الابن) الصبية الحالمة الجذابة التي يسيطر عليها الفكر الديني ورؤى السعادة المستقبلية. يتخذ تحدي الفتاة للطابع القديم لحياة حماتها المنزلية شكل رغبة في السمو فوق مثل هذه الحياة، في الهرب كمنقذ، لكن ثبت عقم أحلامها التي تحولت تدريجياً إلى إحباط ويأس تُرجم أخيراً في هروب فعلي إلى ضفاف نهر

الفولغا وإغراق نفسها فيه. ورغم أن هذا المشهد قد يكون لُبّ المسرحية، إلا أن المواجهة بالمعنى الدراماتيكي قد اكتسبت حدّة من خلال مجموعة من الشخصيات الثانوية أعطت معاً العمل معاني أوسع من حيث التأكيد والتركيز على الفروق بين العقلانية والتلقائية، بين الدوغما والحماسة العاطفية، بين التراجيديا الصغيرة للتمرد الفردي لكاترينا والتراجيديا الكبيرة للحالة الوطنية. تتعزز وتزداد هذه الفروق مع حركة المشهد والانتقال من الجو المنزلي الضيق إلى بانوراما الفولغا، تماماً كما تتطور القضايا الوطنية في شمولية تراجيديا كاترينا كرمز للتمرد الأبدي للجديد الفتي ضد القديم الشائخ، للحركة التلقائية ضد الجمود والامتثال.

لم يحقق أوستروفسكي أبداً نجاحاً أعظم مما حققه في «العاصفة»، رغم أنه كتب في ربع القرن التالي مسرحيات جيدة حول مواضيع طوباوية مثل «الغابة» (les) والدراما الشعرية «عذراء الثلج» (Snegurchka) التي اقتبس ريمسكي – كورساكوف أساس أوبرا له حملت نفس العنوان. وتتالت مسرحيات الكاتب التاريخية والكوميدية بالصدور كل سنة تقريباً، وأبدى ألمعية في اللغة لم يضاهه بها أحد من معاصريه، وعمل الكثير من أجل رفد المسرح الروسي بأجيال من الممثلين المؤهلين للعب أدوار شتى كثيرة ابتكرها في أعماله.

قالت الناقدة السوفيتية ليديا لوتمان إن «أوستروفسكي كان بمثابة حلقة وصل بين الأدب الواقعي العظيم لروسيا وبين جمهورها العام». وثمة هنا حقيقة ذات وجهين أو بعدين. فلم يخلق أوستروفسكي جمهوراً للمواضيع الأساسية الأهم للأدب الاجتماعي – البسيكولوجي الواقعي فقط، بل غدت دراماه الواقعية أيضاً بمثابة نموذج للأدب النثري عموماً في التركيز على تصوير البيئة الاجتماعية أكثر منه على السرد، وعلى التصوير البسيكولوجي أكثر منه على الحبكة الدرامية، وعلى البوح المفاجئ أو الصادم بالحقيقة الدراماتيكية أكثر منه على العرض التاريخي لتطور الأحداث، وعلى التمثيل الدقيق للعوالم في كليتها أكثر منه لخلق صورة البطل الاستثنائي. باختصار كان يمكن ملاحظة وتمييز تقاليد المسرح الواقعي في الحيثيات الناظمة لشكل

الرواية الواقعية الروسية بصرف النظر عن تموّهه من خلال الحريات الممنوحة للروائي. شهدت فترة (١٨٥٥-١٨٦٩)، المعروفة عموماً بـــ «مرحلة الستينيات»، بروز الرواية الواقعية كجنس أدبي طاغٍ. نُشرت النماذج الأبرز لهذا الجنس بداية في ما سمي «المجلات السميكة» - بشكل رئيس في «المعاصر» (حتى حظرها في عام ١٨٦٦)، «مذكرات وطنية» وفي «الكلمة الروسية» (حظرت أيضاً في عام ١٨٦٦) - التي وزع كل منها بضعة آلاف من النسخ على الأكثر. تلا ذلك عادة صدور الأعمال في طبعات مستقلة ساعدت بشكل طبيعي على ازدياد جمهور القراء، لكن حُكم على هذه الطبعات أن تصدر بعدد محدود من النسخ لأن قراء الأدب، في بلاد لا يتجاوز عدد سكانها عشرات الملايين، يمكن أن يُقدروا بعشرات الآلاف ومتركزين إلى حد كبير ضمن نطاق عاصمتين وبعض المراكز المدينية الكبرى. وعلى الرغم من أن الستينيات كانت مميزة بدمقرطة الأدب، إلا أن هذه العملية كانت ملحوظة على صعيد الجودة والنوع أكثر منه على صعيد الحجم. فكان ممثلو الانتلجنتسيا الراديكالية - «الرازنوتشينتسي» يخطون أولى خطواتهم في الأدب في هذا الوقت، ومثلهم الكتّاب المنتمون إلى الطبقة الفلاحية، واتخذ إبداعهم، حتى هذا الحين، شكل الاسكيتش، أو القطعة النثرية المجزأة في الغالب، وعندما برز لديهم طموح لعمل أكبر جاء متورماً بلا شكل. كان أبرز هؤلاء الكتّاب المتواضعين نيكولاي باميلوفسكي (١٨٣٥-١٨٦٣)، فاسيلي سلبتصوف (١٨٣٦-١٨٧٨)، غليب أوسبينسكي (١٨٤٣-١٩٠٢)، فيودور رشيتنيكوف (١٨٤١-١٨٧١) وألكسندر ليفيتوف (١٨٣٥-١٨٧٧). دلّت إنجازات هؤلاء الكتاب، التي شغلت حيزاً ثانوياً بالمقارنة مع الإبداعات الأدبية الكبرى لأدباء لامعين، على عملية ديمقراطية جارية، لكن دلّ عدم نضج هذه الإنجازات وكشف أيضاً العظمة الحقيقة للجنس الأدبي المسيطر - الرواية الواقعية.

كان باميلوفسكي موهبة استبطانية كئيبة زادتها مرارة تنشئته الدينية ودمّرها في النهاية الإحباط والكحول. يعتبر عمله الأشهر «اسكتشات التربية الدينية» حصيلة مروعة للتربية والتعليم القاسي واللاإنساني الذي تضطلع به

المعاهد الدينية في سياق تدريب الصبية ليصبحوا كهنة. كان عملاه الآخران الشبيهان بقصتين قصيرتين «سعادة بورجوازية» (Meshanskoe Schaste) وتتمتها في العام ذاته «مولوتوف» (Molotov) أضعف ودونما ريب أقل صدقية وإقناع. يمكن تلمس تأثير تورغنيف في هذين العملين، لكن تجسيد باميلوفيسكي للجيل الجديد من «الرازنوتشينتسي» في مواجهة نفاق الحياة البرجوازية يتخذ طابعاً سنتمنتيالياً وتبريرياً، كما أن نقده للواقع المعاصر، من خلال «العدمي» تشيرفانين وما سمي بـــ«فلسفة المقبرة» الخاصة به، غير معقول من حيث تشاؤميته.

تستند شهرة سيلبتصوف بشكل رئيس على قصته القصيرة «أزمنة صعبة» (Trudnoe vremya) التي نلمس من خلالها أيضاً تأثراً ما بتورغنيف تجلي في تجسيدها عدمياً راديكالياً شبيهاً ببازاروف، على الرغم من أن رايزانوف بطل قصة سيلبتصوف، المصور كشخص نقّاد شديد القسوة، يكتشف أنه من الصعب فعلاً تحفيز الاهتمام بالأفكار الراديكالية في روسيا في مرحلة ما بعد تحرير الأقنان. اعتقل سليبتصوف كأحد النشطاء في تنظيم الكومونات الثورية بعيد حادثة كراكوزوف في عام (١٨٦٦) وآذت ظروف اعتقاله صحته جدّياً. ويمكن اعتبار قصة «أزمنة صعبة» عملاً في عداد أعمال أخرى ساعدت على تطور الرواية الثورية في الأدب الروسي في أعقاب رواية تشيرنيشيفسكي «ما العمل؟».

تعتبر مجموعة الاسكتشات التي حملت عنوان «أخلاق شارع راستيريايفا» (Nravy Rasteryaevoy ulitsy) لعام (١٨٦٦) العمل الأهم الذي يتذكره الناس الآن للكاتب غليب أوسبينسكي والذي يصف فيه، على مثال مدينة تولا، بحساسية مميزة، الوضع الصعب لفقراء المدن. هنا برز الحرفيون والموظفون الفقراء وصغار الكسبة من البورجوازية الصغيرة في مركز اهتمام أوسبينسكي، رغم أنه بدأ، ومع نهاية ستينيات القرن في سلسلة قصصه بعنوان «الخراب»، (Razorenie) تصوير حال الطبقة العاملة والفلاحين. اتخذت واقعيته طابعاً تسجيلياً وثائقياً متواصلاً في فضحه الشرور الاجتماعية. كان سميّه الأكبر سناً ابن عمه نيكولاي أوسبينسكي (١٨٣٧-١٨٨٩) أحد مريدي

تشيرنيشيفسكي ولقي إطراءً من جانب الراديكاليين على قصصه الرفيعة والصريحة التي صورت بشكل موضوعي الفلاح والاستغلال الذي يتعرض له. اكتسب رشيتنيكوف شهرة من خلال تصويره القاسي، لكن الواقعي الملموس، لظروف حياة الفلاحين في إقليم بيرم في كتابه «البودليفوتسيون» المنشور في عام (١٨٦٤). ولاحقاً صوّر ظروف عمل عمال مناجم الأورال والقلق في أوساطهم. لقي تأييداً ككاتب قاسٍ شديد النقد من جانب الجناح اليساري للانتلجنتسيا، لكن هذا الجناح منح التأييد عادة لجميع الكتاب الذين اعتمدوا الأسلوب التوثيقي. كان ليفيتوف الأكثر شهرة بين هؤلاء الكتاب. اتّسمت قصصه حول الفقر المنتشر في المدن والأرياف بواقعية صريحة دون زخارف، وتميزت باستخدام دقيق للغة الطبقة الاجتماعية الدنيا نمّت عن خبرة بها وبأحوالها. لقد عاش حياة فقر غير مستقرة وانعكس ذلك في أدبه المختلط الشكل والذي قارب حدود الارتجال.

كان مثل هذا التركيز على الواقع الحياتي القائم وعلى الجانب الأسوأ للظروف الاجتماعية سمة مميزة للأدب النثري من أجل التعرية الفعلية للظلم الاجتماعي. وكانت المضامين السياسية لمثل هذه الواقعية، كيفما تقنعت لأسباب رقابية، غذاء وشراب الجيل الطالع من الانتلجنتسيا المنتمية إلى «الرازنوتشينتسي».

سعى هؤلاء للعمل بموجب ما طرحته رواية «ما العمل؟». لكن إذا كانت تلك الرواية ثورية بشكل واضح ودعت الأدب للعب دور ثوري في تغيير المجتمع، فإن رد الفعل الأدبي السريع المباشر كان - سياسياً - نقيض ذلك تماماً: برزت سلسلة روايات رجعية ملتبسة الجودة مهاجمة العدمية. كانت هذه الروايات المناهضة للعدمية الصادرة في ستينيات القرن أعمالاً صغيرة في الأساس كُتبت على عجل دون إتقان فني ولم تهدف لأكثر من التعريض بالعدميين من قبيل أنهم غير دقيقين، غير حريصين ولا وطنيين. كان من بين أكثر هذه الأعمال شهرة «البحار المعكّرة» (Vzbalamchenne More) لعام (١٨٦٣) لبيسيمسكي، «لا مخرج» (Nekyda) لعام (١٨٦٤) و«على وشك القتال» (na nozhakh) لعام (١٨٧١) لليسكوف، «السراب» (Marevo) لعام

(١٨٦٤) لفيكتور كليوشنيكوف، «قطيع بانورغوف» (Panurgovo Stado) لعام (١٨٦٩) لفسيفولود كريستوفسكي، «الهاوية» (Obryv) لعام (١٨٦٩) لإيفان غونتشاروف. كانت هذه أعمالاً شاركت مباشرة وجدياً على صعيد الأدب في الجدال القائم بين القديم والجديد، بين الأجيال والمواقف الذي تخلّل ستينيات القرن عموماً، لكن كل الأعمال الكبرى العامة تقريباً عكست أيضاً هذا الجدال، وكانت ثمرة له بشكل أو بآخر. طبعاً استطاعت الروايات الأعظم قيمة تجاوز ما هو آني محلي ومنحت الجدال منظوراً واقعياً بالمعنى التاريخي والأيديولوجي وضمناً السياسي.

لم يُسهم أي عمل مكتوب في هذه العملية أكثر مما ساهمت به المذكرات التي ألّفها ألكسندر هيرتسن في مغتربه في لندن وسويسرا بين عامي (١٨٥٢ و١٨٦٨). كانت هذه المذكرات، التي حملت عنوان «الماضي والأفكار»، (Byloe i dumy) أبرز مذكرات سياسية كُتبت في أوروبا القرن التاسع عشر وأكثرها تبصراً وحيوية. فنقل الكاتب، بحب ونفاذ بصيرة، عبر رسمه صورة السنوات الأولى لبروز نشاط الانتلجنتسيا الروسية في ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر، الحماسة المتقدة في حنايا قبضة من أفراد مثقفين شكّلوا «رجال الأربعينيات». جمع هيرتسن، في قوة تصويره الحي للشخصية في شكل أدبي موجز ورشيق، بين موضوعية كاتب المذكرات الرائع والبلاغة المجازية للمعلق السياسي المرهف، وإن يكن القانط، وأسهم بذلك في إغناء الأدب الروسي متجاوزاً التفاصيل الصغيرة في سياق استحضاره الصورة المميزة للألق الفكري والثقافي لأربعينيات القرن عندما قطع العلاقة، كملتزم بالتيار الغربي، مع السلافوفيليين وصارفي شبه عزلة عن كثير من أصدقائه مقرراً الهجرة إلى خارج البلاد. لم يكن بطبعه هاوي اغتراب، لكن هجرته هذه سمحت له بالحفاظ على «صوته الحر» ككاتب خبير ومهتم بالشأن العام في وقت لم يستطع فيه ممارسه مثل هذا التأثير المباشر على الرأي في روسيا بسبب الرقابة الرسمية المفروضة على الأدب. قدم هيرتسن في عمله الآنف الذكر تسجيلاً للتجربة السياسية الحقيقية للانتلجنتسيا، التجربة التي سعت الروايات الواقعية لتجسيدها في أشكال نموذجية تعميمية عبر أبطال أعمال أدبية.

بلغ إيفان تورغنيف ذروة شهرته في روسيا بين عامي (١٨٥٥ و١٨٦٢) بتوسيعه شكل الاسكيتش والقصة القصيرة واعتماد شكل الرواية القصيرة. قاده ابتعاده عن ضيعته بين عامي (١٨٥٢ و١٨٥٦)، إضافة إلى هزيمة روسيا في فترة حكم القيصر نيكولاي الأول في حرب القرم، لا إلى إعادة النظر فقط في موقفه بخصوص عمله الأدبي، بل وأيضاً جعله يدرك مدى تخلّف تجربة ودور جيله الآن - جيل الأربعينيات - عن الأحداث. كان مصادفة وليس قصداً مدروساً أن أصبح مشهوراً كمؤرخ لسيرة الانتلجنتسيا الروسية، وكذلك مصادفة كانت شهرته كبطل مدافع عن الفلاحين. الاختلاف الأساسي بين الدورين هو أنه في حالة الفلاحين لم يكن أكثر من مراقب، أو ملاحظ، في حين كان، في تأريخه لتطور الانتلجنتسيا من الأربعينيات إلى الستينيات، منخرطاً في عملية شبيهة بكتابة سيرة ذاتية، مع حاجة ماثلة لقول رأيه الشخصي في ما يفضل وما لا يحب. دلّ جنس الرواية القصيرة، كما نشأ وتطوّر على يديه، على أنه أداة ممتازة لتصوير أنماط متعاقبة من الأبطال التمثيليين قد تجعلها (أي الرواية القصيرة) بساطة بنيتها تبدو في أيامنا عتيقة الطراز، لكنها كانت دوماً مدروسة ومتقنة بما يكفي كشكل لتوحي بجو الأزمنة والمناخ الصيفي للأماكن مسارح الأحداث وبالحدة التراجيكوميدية لحب مرفوض وآمال تم التخلّي عنها.

ثمّة نموذج تكويني محدد يمكن تبيّنه في الرواية التورغينيفية. يقوم «مكان» حدث كل واحدة من رواياته إما في بيت ريفي مع ملحقاته في إحدى المقاطعات الروسية، أو في منتجع ريفي (مثل بادن - بادن في رواية «دخان»). زمن الحدث الروائي محدد في العادة أيضاً - «شهر في القرية»، أو على الأقل ضمن حيّز زمني محدود: في هذا الإطار يبدو أن تجربة مسرحيته الوحيدة الكبرى قد أثّرت عليه من حيث بناء رواياته. يبرز فيها جميعاً تأثير شخصية من الخارج على شخصيات «المكان» - مكان الحدث؛ ويشهد القارئ، بعد إبلاغه مقتطفات بيوغرافية عن الشخصيات الثانوية، الأحداث الجارية في «المكان» كما لو كان يشاهد حدثاً يجري أمامه على خشبة مسرح. تشتمل العلاقة المتطورة بين البطل من الخارج وبين البطلة من

«المكان» على علاقة حب متوقعة ثم هجر، وفي الحالتين تبرز أمامنا بوضوح شخصية وأفكار البطل الغريب، ملامحه النموذجية، رسالته ومكانته.

تحكي «رودين»، رواية تورغنيف الأولى، المكتوبة بعد انتهاء حرب القرم مباشرة والمنشورة بداية في «المعاصر»، قصة الوصول المفاجئ لدميتري رودين إلى أحد البيوت في إحدى المقاطعات الروسية، وحيث تجذب فصاحته وجدّة أفكاره على الفور اهتمام الضيوف المجتمعين. احتفى الحاضرون به وأقنعوه بالبقاء والإقامة عندهم لبعض الوقت. بعد وقت قصير وقعت البطلة نتاليا ابنة صاحبة البيت في حبه. وعندما أصبحت علاقتهما معروفة مكشوفة للآخرين لم يستطع رودين التعايش مع أفكارها كفتاة مراهقة، وقال لها إن عليهما أن «يخضعا للقدر»، أي أنه مضطر للمغادرة. وهذا ما فعل. تالياً اكتنفت قصة حياته سلسلة من المغامرات المثيرة الفاشلة وصولاً حتى خاتمة الرواية (المضافة في عام ١٨٦٠)، حيث يضحي بحياته أمام متاريس باريس في عام (١٨٤٨) ليصبح البطل، الثوري الأول في الرواية الروسية. على هذا النحو يمكن النظر إلى صورة رودين كأنموذج للفشل، والتي رغم إبرازها من خلال قصة حب تقليدية، تدل بوضوح على عدم أهلية «رجال الأربعينيات» لفعل ما هو أبعد من البلاغة الكلامية وللسلوك عملياً بمقتضى أفكارهم. لكن المغزى الكلّي للرواية، لصورة البطل، أبعد من ذلك. إنّه امتحان بارع متعدد الوجوه لمأزق «الشخص الزائد» المثقف المعتنق لأفكار، لكن غير القادر فعلاً على تطبيقها وتحمل تبعاتها، والذي ما زالت تجابهه حقيقة مدمّرة متمثلة في الانفصام بين عقله وقلبه - الأمر الذي يجعله فاشلاً في الحب، غير أهل لعلاقات متبادلة وزائداً في زمانه.

رأى بعض أصدقاء تورغنيف أن صورة البطل، بحملها ملامح قريبة الشبه بباكونين، قاسية جداً. لكن مهما يكن، فعندما سنحت له الفرصة للسفر إلى الخارج وتجديد اتصاله بـــ بولينا فياردو رجع إلى مواضيع الحب عبر قصص مميزة مثل «فاوست» (١٨٥٦)، «آسيا» (١٨٥٨)، ولاسيما ألطفها «الحب الأول» (Pervaya lyubov) المنشورة عام (١٨٦٠) والتي تعتبر عملاً رائعاً في الحنين مثيراً للشجن. مع ذلك بقيت رواياته هي الإنجاز الحقيقي

الأهم له؛ ومن بينها روايته الثانية «عش النبلاء» (Dvoryanskoe gnezdo) المنشورة عام (١٨٦٠) الأكثر تميزاً وشهرة والأقل إثارة للخلاف.

تأتي عودة البطل لافريتسكي إلى «عشه»، إلى بيت أهله النبلاء بمثابة تقييم جديد لوجهة نظر جيل تورغنيف بروسيا بعد حرب القرم. فالتعليم الغربي، الذي كان من شأنه، بمقتضى مشيئة ونية والده، أن يحوّل روحه الروسية باتجاه تبني مثل عليا إنكليزية، جعل لافريتسكي بلا جذور وكوسمبوليتياً مثل رودين. غير أنه يشعر الآن، عبر حبه للبطلة ليزا، بحاجته العميقة وحتى الدينية للتصالح مع حقه الموروث بالولادة كسليل لأسرة نبيلة. وبصرف النظر عن حال قلبه المحطم يوافق في النهاية على أن قدره هو «حرث الأرض» في خدمة متواضعة لبلده وشعبه. برهن تورغنيف هنا - وهو المعروف دوماً بقناعاته المؤيدة للغرب - عن موضوعيته ككاتب بتصويره المتعاطف مع الخصال السلافوفيلية الدينية لبطلته. فتمتلك ليزا براءة وسكون راهبة إلى حد مفرط، ولاسيما من حيث مشاعر حبها تجاه لافريتسكي، لكن نقاءَها يندمج بالجو الناعم للرواية المثير للعواطف كنوع من الموسيقا. فهذه الأخيرة هي مفتاح معنى الرواية. فالموسيقا المثيرة للمواجد الصوفية المميزة لمعلم الموسيقا الألماني الكهل توحي بسحر الحضور الديني لليزا، في حين تبدو الموسيقا الباريسية الاستعراضية التي تحبّذها زوجة لافريتسكي - كان قد اعتقد أنها ميتة، لكنها تعود لتدمر سعادته - مبهرجة ماجنة كالغربوية Westernism السطحية للوجيه الاجتماعي بانشين غريم لافريتسكي. تحمل قصة البطل طابعاً وداعياً، لأن تورغنيف هنا كمن يشير بتلويحة وداع لجيله، كما تدل النغمة الرثائية الكئيبة، التي تغلف مجمل الرواية، على نهاية مرحلة في تطوره كروائي.

كرّس تورغنيف روايته التاليتين لتصوير جيل الانتلجنتسيا الجديد لما بعد حرب القرم. كان واعياً لدوره كمؤرّخ ومصوّر لمرحلة اجتماعية ونجح في التقاط صخب الأبطال الإيجابيين الذي انطلق من لدن الكتّاب الراديكاليين المهتمين بالشأن العام، لكنه كان ميالاً لمعارضة صخب هذا الفريق، وعندما سعى لتعريف هذه الظاهرة لجأ إلى عقد مقارنة بين القطبين التوأمين

للشخصيتين والتجربتين الإنسانيتين اللتين يمثلهما هاملت ودون كيخوت. وفي محاضرته في عام (١٨٦٠) بعنوان «هاملت ودون كيخوت» أشار إلى أن البشر مقسومون كما يبدو إلى هاملتين استبطانيين ذاتويين، لكن غير قادرين على الفعل، ولذا تراجيديين في أنانيتهم، وإلى دون كيخوتيين انبساطيين، لكن غير ميالين للتفكير العميق بالذات، ولذا كوميديين غالباً في إيثارهم وحبهم للغير. وإذا كان نزاعاً في السابق للتركيز على أنماط هاملتيين انطلاقاً من الطابع التأملي المميز لشخصيته، فإنه وضع الآن نصب عينيه مهمة تصوير الخصال الدونكيخوتية المميزة في الجيل الجديد للانتلجنتسيا. فاكتسبت الآن بطلاته الشابات ذوات الذهن الحاد الوقّاد واللواتي شكلن تحدياً لأبطاله الرجال السمجين عزماً سياسياً هادفاً عبّر عن ذاته في فعل متّسم بالجرأة والتحدي، كما في حالة يلينا في روايته الثالثة «في العشية» (Nakanune) لعام (١٨٦٠).

عنت «العشية»، على نحو بيّن هنا، «عشية» تحرير العبيد، رغم أن الحدث الروائي ذاته يُحيلنا إلى بدايات حرب القرم. تعتبر هذه الرواية في الحقيقة، رغم أن تركيبها البنيوي غير محكم ولذا أقل إرضاءً من أية رواية تورغينيفية أخرى، هامة كونها شكلت حداً فاصلاً في تطور تورغنيف، لأنها ليست تأريخاً لماضٍ بقدر ما هي محاولة لتناول ومعالجة مسائل راهنة ذات صلة بالمجتمع الروسي. لم يعن التركيز أو التأكيد على رفض الشباب للآراء الجاهزة الموروثة، كما في حالة يلينا، رفض المعايير الخاصة بأبويها فقط، بل وأيضاً رفض المعايير الأخلاقية للمجتمع الروسي بوجه عام. دلّ قرارها الالتحاق بالثوري البلغاري إنساروف لمشاركة غير مثمرة في حركة تحرّر وطني على استعداد جيلها لاستخدام وسائل ثورية لبلوغ غاياته. يجب أن تبدو قصة حبهما مفبركة ومن جانب واحد. فإنساروف ضحل غير مقنع وفق تصوير المؤلف له على الرغم من محاولة إضفاء نوع من احتمالية الصدق كنموذج لـــ «الرازنوتشينتسي»، وحتى إذا كانت صورة يلينا الأكمل رسماً بين كل بطلات تورغنيف، إلا أنها غير مثيرة كشخصية حاملة لأيديولوجيا. ثمة أفكار وتعبير أكمل في المقارنة بين بيرسينف البروفيسور الطموح وبين شوبين هاوي الفنون (تمثيل تبسيطي للمقارنة بين الغيرية الدونكيخوتية

والأنانية الهاملتية)، وضمن هذا الإطار كان الخيار الممكن الذي يواجه يلينا في المجتمع الروسي. لكنها ترفض الاثنين وتختار الثوري البلغاري، وفي توقعها السعادة تقع ضحية لما يمكن تحديده فقط في ضوء التشاؤم الفلسفي المتصاعد في نظرة تورغنيف إلى العالم. يموت إنساروف في «البندقية»، وتختفي يلينا بعد انطلاقها باتجاه بلغاريا مصمّمة على متابعة قضيته من أجل التحرّر الوطني. في ظل مثل هذا التوصيف للقوى الشابة الجديدة المتفائلة في المجتمع الروسي ما كان باستطاعة تورغنيف على ما يبدو تجنّب موازنة المشهد بإيحائه أن الإخفاق هو مآل كل أمثال هذه المحاولات لتغيير العالم، أن السعادة الشخصية مستحيلة، وأنه في كل تقويم واقعي حقاً للعالم الموت في النهاية مآل كل بطولة.

أثارت رواية «في العشية» لوم دوبروليوبوف للمؤلّف لفشله في رسم صورة أكثر إيجابية للجيل الشاب. حزن تورغنيف لهذا الاستقبال لعمله وإن تفهمه. وفي آب عام (١٨٦٠)، بينما كان مقيماً لثلاثة أسابيع في فينتور في الجزيرة البيضاء منشغلاً بمناقشة مستقبل روسيا عشية تحرير العبيد، عكف على وضع مخطط رواية يصوّر فيها نمط بطل جديد، «عدمياً» - كما سماه - ممثلاً فعلاً، برأيه، للجيل العلمي الجديد، يبدو أنه وضع تصوراً لبطله في البدء كبطل يموت أخيراً، لكن حاملٍ لميزتين إيجابيتين: دور رسولي تعليمي وتعلق ببوغاتشوف كثائر. نتج عن هذه الثلاثة أسابيع الرطبة العاصفة من إقامته في فينتور أعظم إبداعٍ أدبي أنتجه - شخصية بازاروف بطل أعظم رواية له «الأباء والأبناء» (Ottsi i deti).

تجري أحداث الرواية في عام (١٨٥٩) في ثلاثة أمكنة - في مارينو ضيعة آل كيرسانوف، وفي ضيعة نيكولسكوي العائدة ملكيتها للأرملة أودينتصوفا وفي منزل أهل بازاروف الأكثر تواضعاً. يمكن النظر إلى هذه الأمكنة الثلاثة كمراحل في التصوير المتدرج لشخصية واحدة في العمل الفني لا تنتمي لأي من هذه الأمكنة المذكورة هي شخصية بازاروف نفسه. يأتي البطل إلى هذه الضيعة فجأة دون علم مسبق بمعية أركادي كيرسانوف. كلاهما في عطلة من الجامعة، لكن إذا كان أركادي على الأقل في بيته، فإن

بازاروف مصوَّر كشخص غريب، لكنه يخاطب الخدم ويتعامل معهم بلغة عادية وبصورة طبيعية، يرتدي ثياب رياضية على غير ما هو مألوف اجتماعياً ويغيب بين الحين والآخر لجمع ضفادع من أجل تشريحها. إن بازاروف، الذي يُعدّ نفسه كي يصبح طبيباً، يبدو في مارينو شخصية غريبة، رسولاً للعدمية، أو واحداً من «الناس الجدد» الذين يرفضون كل سلطة باستثناء تلك التي تقرّها قوانين العلم الطبيعي. ينخرط في جدال مر مع عم أركادي بافل كرسانوف حول مسائل مثل الطبقة الفلاحية وما يضفون عليها من قيمة مثالية، علم الجمال، النظام البرلماني، القناعات الليبرالية السامية والغرض من العلم. موقف بازاروف هو الرفض. هو غير مهتم بالمبادئ والمثل بقدر اهتمامه بالاقتصاد العملي وبالرفاه الاجتماعي، لكن جوهر الجدال هو الحضارة ذاتها، ومن شأن رفضه العدمي أن يؤدي إلى استخدام القوة والتسبب بالتالي بأذى، متعذر التعويض أو الترميم، لكل القيم الحضارية التي ثمنها تورغنيف وجيله.

في المواجهة في «مارينو» بين جيلي الانتلجنتسيا، بين الجيل الأكبر، جيل «الآباء» ممثلاً بباڤل كرسانوف وبين الجيل الأصغر، جيل «الأبناء» ممثلاً ببازاروف ينعقد النصر للأخير، لجيل الأبناء. بازاروف الدونكيخوتي، اللارومانتيكي، العنيد والعملي منتصرٌ أساساً كممثل لـــ«الرازنوتشينتسي»، كشخص من خارج الطبقة النبيلة. إذا كانت بطولته في هذه الجولة أساساً في الإطار الاجتماعي والأيديولوجي، فإن انتقاله إلى «نيكولسكوي»، بعد لقائه بالأرملة الشابة الجذابة أودينتصوفا، يكشف كل هشاشته وضعفه كرجل في الحب ويضطر للاعتراف برومانسية طبيعته. وبعد وصوله إلى منزل بيت أهله نرى بازاروف – وهو الشخصية الهامة بنظر والده الطبيب العسكري المتقاعد وبنظر أركادي – يسلّم أخيراً بضآلة شأنه كإنسان أمام عظمة الطبيعة والأبدية، ويعكس استغراقه في التفكير كلاً من فلسفة باسكال والرأي التشاؤمي لتورغنيف في أن الإنسان ليس سوى مخلوق يوم واحد. تغدو صورة بازاروف مكتملة الملامح عبر زياراته الثلاث التي يقوم بها للأمكنة المشار إليها: في «مارينو» حيث ينتصر في النهاية على خصمه بافل كيرسانوف في مبارزة سخيفة؛ وفي

«نيكولسكوي» حيث من المسلّم به أنه وأودينتصوفا لا يحتاج أحدهما للآخر، وأن قدره ألا يجد السعادة في الحب؛ وفي بيت أهله حيث يبدو جلياً أن قدره هو في خدمة الفلاحين، إذ يعكف على مساعدة والده في مهنة الطب، وفي غضون ذلك يلتقط فيروس التيفوس أثناء تشريحه جثة ويموت.

يعتبر موت بازاروف أحد روائع فن تورغنيف. فمع أنه حكم نهائي تشاؤمي على بطل قوي، لكن ذلك يمنح صورته بعداً تراجيدياً. وموته تراجيدي الطابع ليس فقط انطلاقاً من عبثية الصدف، أو القضاء على حياة موّارة بالطموح، بل وأيضاً من حيث الإيحاء بأنه «شخص زائد»، كما لو كان في غطرسته قد سرق النار المقدسة ونال العقاب عن كل البشر. لكن بازاروف متعدد الوجوه أو الابعاد من حيث معناه أو أهميته. فكان كممجّدٍ للعلم من أجل الحقيقة وكمثال للكفاية الذاتية والاستقلالية الإنسانية، كتهديد لليعقوبية التكنوقراطية وكرؤية لإمكانية الكمال الإنساني - كان في كل ذلك شخصية جديدة بامتياز وابنة عصرها، إلى جانب اتصافها بسمات أخرى مصوّرة على نحو رائع مثل الاندفاع، الأنانية، الاستقامة والشرف. هكذا، ومن حيث موضوعيته في التأريخ لزمانه، لم يحقق تورغنيف شيئاً أفضل من هذا.

ادّعى تورغنيف أنه كره فقط، من بين كل صفات بازاروف، موقفه المناهض للجماليات، علماً أن هذه الصفة تحديداً، إضافة لواقعيته العملية، هي أكثر ما ثمّنه فيه كنموذج، الناقد الراديكالي بيساريف. وبوجه عامٍ كان استقبال بازاروف من قبل كلا الجناحين اليساري واليميني سلبياً ومضللاً لدرجة قرّر معها تورغنيف مغادرة روسيا والإقامة في ألمانيا، في بادن - بادن وكي يكون قريباً من بولينا فياردو. اختار فيما تبقى له من حياة حالة «الغياب المديد» - كما سماها لاحقاً - عن الوطن. عنى هذا أن عمله، بدءاً من عام (١٨٦٢) وحتى نهاية هذه العشرية، قد تضمن الكثير من النقد العلني الصريح لبلاده والمصحوب بشكل متزايد بنظرة تشاؤمية شوبنهاورية للشرط الإنساني. فضلاً عن ذلك أصبح مع مرور الزمن أكثر عزلة. لكن من المؤكد أنه بقي - مقارنة بكل الشخصيات البارزة من أبناء جيله - وفياً لقناعاته الغربوية، بمعنى أن إيمانه بحاجة روسيا للتعلّم من أوروبا لم يتبدل في جوهره، هذا في

حين تراجع هيرتسن، المعترف به كناطق باسم الغربوية الليبرالية، عن مُثُله الغربية عندما رفض أوروبا كبرجوازية، وشدّد على الاحتمالية الاشتراكية والثورية الكامنة لدى الطبقة الفلاحية الروسية. وبعد وقت قصير من نشر رواية «الآباء والأبناء» تخاصم تورغنيف وهيرتسن، بدرجة أكثر أو أقل علانية، حول هذه المسألة. بالنسبة لتورغنيف، تكمن الإمكانية الحقيقية الوحيدة للتغيير الناجع المفيد في روسيا في الشرائح المتعلمة، أما بالنسبة لهيرتسن فتكمن في الطبقة الفلاحية. اعتبر تورغنيف الفلاحين الروس قوّة محافظة في الأساس، ولم يرَ فيهم أبداً قوّة اجتماعية تقدمية. برزت أعراض هذه النظرة التشاؤمية العامة لديه في ذلك الحين في قطعتيه النثريتين القصيرتين «أشباح» (Prizraki) و«كفاية» (Dovolno!) المنشورتين على التوالي في عامي (١٨٦٣ و١٨٦٤)، اللتين مثلتا في سطحيتهما نقيض إنجازه الروائي. لكن موقفه، ككاتب وكزعيم ممثل لرأي الانتلجنتسيا، أضحى واضحاً جلياً في روايته «دخان» (Dym) لعام ١٨٦٧.

«دخان» هي الوحيدة بين روايات تورغنيف لا تجري أحداثها على الأرض الروسية. مسرح أحداثها مدينة بادن - بادن في صيف ١٨٦٢ وتتحدث عن أسبوعين من الزمن قضاهما بطلها ليتفينوف هناك والتقى في غضونهما مواطنين روس من كلا الجناحين اليساري واليميني، كما صادف هناك حبيبة سابقة له - إيرينا. دفعه هذا «الحب الثاني» لخيانة خطيبته. أخيراً عاد إلى روسيا محطم القلب مع إحساس المرارة. في الوطن «فجأة بدا له كل شيء مشابهاً للدخان - كل شيء زوجته، الحياة الروسية، كل إنسان، ولا سيما كل شيء روسي». وفعلاً، إذ تبدو تجربة ليتفينوف على المستوى الشعوري العاطفي سطحية ضحلة - لأنه كبطل أُعدّ خصيصاً ليبدو إنساناً عادياً وفي موقع الوسيط من حيث الدور - فإن «دخان» تعتبر، على مستوى الجدال الأيديولوجي، الأكثر حدة وتشاؤمية بين كل أعمال تورغنيف، وهي، من حيث إدانة كل ما هو روسي، العمل الأكثر صراحة في هذا الإطار في الأدب الروسي والمشابهة بذلك لـــ «الرسالة الفلسفية» الأولى لبيتر تشادايف. استخدم تورغنيف عمله هذا في نواح كثيرة كوسيلة أو سبيل لمهاجمة وجهتي

النظر اليسارية واليمينية وللإعراب عن رأيه من خلال شخصية بوتيوجين. فرفض الموقف الصنمي لليسار من المشاعة الفلاحية واعتباره إياها نواة الاشتراكية، كما استسخف توسل اليمين من أجل تغيير قليل قدر الإمكان. وعبَّرت تدرجيته السياسية عن نفسها من خلال إلحاح بوتيوجين إلى الحاجة لاحترام «الحضارة الأوروبية» وللتأكيد بأنه ينبغي أن يتخذ أيما عمل في روسيا طابعاً تنويرياً أوروبياً.

لا تمتلك رواية «دخان»، إلى حد كبير بسبب ضعف شخصيتها المركزية، لا قوة ولا تماسك رواية «الآباء والأبناء»، لكنها في استحضارها مدينة بادن - بادن الصغيرة وفي طابعها الساتيري المسموم وفي تصويرها عاطفة «الحب الثاني» على هذا النحو من السوء وتدمير الروح قد أبرزت بأكمل ما يكون الجانب أو العنصر الكئيب في عبقرية تورغنيف. اختار غاضباً، محبطاً ومنعزلاً - على نحو ما سخر منه دوستويفسكي في حضام مر جرى بينهما في عام ١٨٦٧ - النظر إلى روسيا عبر تلسكوبه. كانت رؤية تورغنيف مرهفة حادة في تصورها للاتجاهات المضلّلة للذات القائمة في أوساط الانتلجنتسيا. لكن انتقاده لروسيا من بعيد لم يكن مزعجاً لدوستويفسكي وحده، بل كان ذا طعم مر للجمهور العريض. وعلى أية حال كان من الصعب أن يجلب له دفاعه عن تفوق أو أعلوية أوروبا شعبية واسعة، ولا سيما في هذا الوقت الذي أصبح فيه رأي الأوساط الروسية المتعلمة مشدوداً بقوة باتجاه حلول محلية شعبوية للقضية الوطنية. كما أن تورغنيف الحصيف في واقعيته كمؤرخٍ (فنياً) لتطور وعي الانتلجنيسيا لم يكن من هواة ممارسة الجدال إلا في حدود وخزات إبرية حادة، علماً أن مناخ الجدال كان السائد في الأدب الروسي في هذه المرحلة - أواخر ستينات القرن التاسع عشر.

أحرز إيفان غونتشاروف شهرة عالمية كمؤلف للرواية الروسية الواقعية «أبلوموف» (١٨٥٩) التي رسمت الصورة النموذجية التقليدية للاقطاعي الروسي في القرن التاسع عشر، مثال الكسل. لم يساهم أحد من الكتاب الروس أكثر من غونتشاروف في بناء العظمة الواقعية التي بلغتها

الرواية الروسية الواقعية في القرن التاسع عشر. هو لم يفعل ذلك عن وعي تام، ناهيك عن أي قصد أو نية لخلق صورة زمانه، بل عن حدس، جزئياً من خلال تجربته الخاصة، وجزئياً أيضاً عبر فهم للمرحلة الانتقالية التي كان يمر بها المجتمع الروسي. يبدو خلق صورة الركود أو الجمود الإنجاز الأعظم لفنه الأدبي، وهذا بحدِ ذاته إنجاز مميز، لكنه الجمود الذي يمكن أن يُفهم منه أنه يخفي اقتراب بزوغ حياة جديدة شبيه ببزوغ حشرة (كائن حي) من يرقانة طالت حالة سباتها، أو بصدى صوت بعيد في أعماق الأرض يشي بهزة أرضية وشيكة الحدوث. لقد نقل غونتشاروف هذه الصورة عبر فنه دون وعي فعلي لأبعادها ومآلها على الصعيد الاجتماعي – السياسي.

كانت نظرة غونتشاروف كروائي أوسع وأرحب من نظرة أي كاتب روسي آخر قبله، بما في ذلك تورغنيف. فهذا الأخير، برأيه، «خطّ» روايات لا أكثر، في حين ادعى هو أنه «رسم» برواياته لوحات. كان ذلك، من وجهة نظره علامة ودليلاً على نضج الأدب الذي ينبغي عليه أو يحسن به أن يشرح الحياة لقرائه عبر الرواية التي «يتسع إطارها لتقديم مشاهد عريضة في الحياة، وأحياناً حياة بأكملها يمكن أن يعثر أو يكتشف فيها كل قارئ، كما في لوحة عريضة، على شيء ما قريب، معروف أو مألوف من قبله». من هذا المنطلق رسم لوحته العريضة المؤلفة من ثلاثة أبعاد (روايات: «قصة عادية»، «أبلوموف» و«الهاوية») والتي سماها لاحقاً «غاليريات» Galleries ساعياً من خلال ذلك لتصوير السيرورة التي عَبَرها الوعي الاجتماعي الروسي من الرومانتيكية إلى الواقعية. كانت «الغاليري» المركزية «أبلوموف» التي جسدت مرحلة «النوم» في الحياة الروسية، في حين جسدت الثالثة مرحلة «الاستيقاظ». ورغم أنه قد يكون ثمة في هذا الزعم قدر معين من حقيقة موضوعية، إلا أن هذه السيرورة قد مثلت، إلى حد كبير، جزءاً من السيرورة الذاتية للكاتب غونتشاروف، كما مثلت جزءاً من الحياة الروسية.

لقد مرَّ غونتشاروف بهذه التجربة وعانى هذه السيرورة من التحوّل عندما انتقل من عالمه الريفي الراكد الهادئ في مسقط رأسه سمبيرسك إلى سان بطرسبورغ، حيث كان عليه، انطلاقاً من وضعه غير الممتاز كفرد

ينتمي أصلاً إلى الطبقة التجارية، أن يبني مستقبله بنفسه. فعمل لمدة ثلاثين سنة موظفاً مدنياً عادياً، ومن ضمنها موظفاً حكومياً في دائرة الرقابة على المطبوعات. على هذا النحو لم تتخلل حياته في ظاهرها أحداث كبيرة، ولا سيما أنه لم يتزوج ولم يكّون أسرة، ولذا سيكون مدهشاً أو غريباً الاعتقاد أنه رأى من هذا العالم أكثر مما رآه آخرون من معاصريه من الأدباء اللامعين. لاحقاً، في عام ١٨٥٢، شارك في رحلةٍ بحرية على متن الفرقاطة الروسية «بالاّس» إلى الشرق الأقصى وقضى ثلاث سنوات مطوّفاً حول الكرة الأرضية («الفرقاطة بالاّس»، ١٨٥٢). نظر غونتشاروف هنا بعين الروسي الريفي، لكن اليقظ السريع الملاحظة، إلى العالم مؤمّلاً اكتشاف خصوصيات الواقع الأجنبي المتأثر بالغرب والمتلوّن بأصباغه. بدّد الحضور الإنكليزي، في هيئة مستعمر متلفعٍ بمعطف أسود ورافعٍ مظلة فوق رأسه، كل أوهام الرومانس في الأمكنة القصيّة، رغم إبداء إعجابه باليابانيين ورسمه لوحة ملّونة للمرافئ الجميلة التي مرّ بها. وهكذا فإذا كانت تجربة الوظيفة الحكومية في العاصمة الروسية قد وضعت في البدء أساساً مكيناً لواقعيته، فإن رحلته البحرية هذه حول العالم قد صقلتها وأكملتها، لكنها لم تطفئ جذوة الحنين بداخله إلى تلك الجنة الريفية الرومانتيكية البعيدة.

وفّر نشر «حلم أبلوموف» في عام ١٨٤٩. جوهر هذه النوستالجيا، كما شكل «حلم أبلوموف» بذاته في الرواية ذروة جزئها الأول الذي يرينا أبلوموف داخل شقته في سان بطرسبورغ ويقدّمه لنا كمثال للكسل واللاقرار. لكن الرواية أكثر من ذلك. فبين «حلم أبلوموف» المنشور في عام ١٨٤٩ وإكماله الرواية بعد عشر سنوات جال غونتشاروف، حول العالم وقضى سبعة أسابيع أيضاً في مارينباد في عام ١٨٥٧ كتب أثناءها الأجزاء الثلاثة الأخيرة مقيماً في مكان واحد. كانت النتيجة أن الرواية صارت في قسمين مختلفي التصنيف: الأول مسرحي الشكل قُدّم فيه أبلوموف مشهدياً ضمن مسكنه القذر في سان بطرسبورغ متلفعاً بإزاره البيتي، والثاني روائي الشكل تقليدي أكثر يحكي الكاتب فيه قصة حب البطل لأولغا، ثم افتراقهما التدريجي وعودة أبلوموف إلى سابق عهده إلى حالة السبات بمعية المرأة الفلاحة بشينيتسنايا التي تصبح

زوجته. نجح غونتشاروف، في سياق تقديمه بطله في حالتيه المذكورتين، في تأسيس قواعد جدية للتصوير الأدبي في الرواية الواقعية الروسية. على هذا النحو قدّمت الرواية فعلياً أبلوموف، بدءاً من يفاعته صبياً وحتى موته، ضمن دورة حياة كاملة تقريباً. لكن رغم أن هذا التصوير قد غدا، ربما، ضافياً وموسّعاً، إلا أن صورة البطل كشخصية «زائدة» اجتماعياً قد اكتسبت عمقاً أكبر من حيث المعنى من خلال تركيز غونتشاروف على الجوهر الرومانتيكي الذي يمثله أبلوموف والذي هو في الواقع عيبه القاتل من جهة وأساس خلود شخصيته في الذاكرة من جهة ثانية. فجزئياً من خلال ذلك اكتسب أبلوموف قبولاً وذيوعاً، وجزئياً من خلال ذلك أيضاً أصبح لوم البطل مبرّراً، وأصبحت إنسانيته أبقى من المعنى الاجتماعي – السياسي الذي أُلحق باسمه.

يتألف تصوير أبلوموف في الجزء الأول من الرواية من وصف بطيء متعدد الوجوه للبطل من خلال المقابلات أو المواجهات بينه وبين كل من خادمه زاخار وزواره من العالم الخارجي «البارد» (الذين يمثلون عموماً مواقف المجتمع المدني) وأخير صديقه شتوليتز «البطل الإيجابي» الذي أطلق على الحالة التي يعاني منها أبلوموف اسم «الابلوموفية». تكشف هذه الطريقة من التصوير الستاتيكي بشكل طبيعي صورة أبلوموف كإنسانٍ كسول خامل. وعلى هذا النحو يمكن أن يبدو أبلوموف نتاجاً لمجتمع شبه إقطاعي يمر في المراحل الأخيرة لتفسخه، وقد تعزّزت هذه الصورة من خلال سيرورة تعلقه وعلاقته بخادمه الأخرق زاخار والاقتناع بأنه هو غير شبيه بغيره من البشر. لكن برزت كوميدية هذه الحالة من خداع الذات من خلال الإحساس الكامن بأن أبلوموف، باختياره التحلّل من كل الأنشطة النافعة التي تشغل بال غيره من زوّاره، إنما يؤكد حقه الإنساني الأساس في أن يكون نفسه، في أن يمارس حلمه المتمثل في البهجة البريئة الخالية من تحمّل أية مسؤولية في الحياة والتي يسميها شتوليتز «أبلوموفية». وربما تكون التنشئة البيتية المدلّلة في عزبة «أبلوموفكا» هي التي جعلته شخصاً اتكالياً أبدياً وكوّنت أحد عناصر أو جوانب مشكلته الكبرى. لقد شكل نظام حياة «أبلوموفكا» كل حياته وربما كامل شخصيته، وكان الحلم في «جنة» في أساس أو قلب

«أبلوموفيته». وعلى الرغم من أن ذلك جعله غير عملي وغير ذي شأن وعلاقة بالواقع، فإن هذا الحلم المتجاوز للزمن والتاريخ صار في نهاية الأمر بمثابة حالة تعويضية.

يمكن أن يكون صديق أبلوموف أندري شتوليتز النصف ألماني مثالاً للذهنية العملية التجارية التي يفتقر إليها أبلوموف بأجلى صورة، لكن حتى إذا كان هو وأولغا، التي يتزوجها أخيراً، يمكن أن يمثلا المستقبل الذي ينتظر روسيا المستيقظة الناهضة، فإن التركيز في الرواية هو دوماً على أبلوموف. شخصيته هي الأكثر إثارة حتى أثناء مغازلته الفاشلة أخيراً لأولغا. حقاً يشوب السرد هنا، في هذه النقطة، مسحة ملل، كما يتثاءب أبلوموف نفسه في حضرة أولغا. وعندما يفترقان كان كما لو أنه آثر مرتاحاً تماماً العودة إلى شرنقته، إلى سباته الشتوي. ينحدر خط حياته فجأة نحو سنيه الأخيرة الخالصة الخمول والبلادة، وعندما مات بدا أشبه ما يكون بساعة نسي أحد ما أن يقرنها. بعد افتراقه وأولغا تنتقل الرواية لتصوير جانب آخر بالمعنى الاجتماعي من شخصية البطل بعد زواجه من بشينيتسنايا، لكن الحلم النهائي لشتوليتز بخصوص صديقه يضع الأمور في نصابها: يقول شتوليتز إن أبلوموف «روح كريستالية صافية. ثمة أناس قلائل من هذا الطراز، إنهم نادرون، إنهم كعروق اللؤلؤ في زحام الناس!». وداعة أبلوموف المطلقة التي تحيّر حتى خالقه أضفت على صورته براءة وطيبة طفلية بدت معها، بالمقارنة، كل النماذج الإنسانية الأخرى والطموحات تافهة، حتى على الرغم من أن كسله المتأصل المتجذر كعرض مرضي لا يمكن إنكاره.

عبّر مرض غونتشاروف الشخصي ككاتب عن ذاته ليس فقط في بطله، بل وأيضاً في هجومه غير المبرر تماماً على تورغنيف في أواخر الخمسينيات. فرواياته الأخيرة البائسة جداً، بالمقارنة مع «أبلوموف»، ربما هدفت إلى تحدي براعة تورغنيف في رسم إطار تاريخي للوضع الاجتماعي – السياسي في زمانه، لكنها غدت أشبه بـــ «ساغة»(*) طويلة حوارية الطابع خلطت معاً الفن

(*) ساغة saga: أصلاً قصة آيسلندية قديمة زاخرة بالأعمال البطولية.

والحب والغواية والسياسة. رواية «الهاوية» يمكن أن تلفت اهتمام القارئ من خلال شخصية «رايسكي» هاوي الفنون عموماً والباحث عن جنته الريفية (اسمه مشتق من كلمة «راي» التي تعني «جنة» بالروسية)، لكن ليكتشف أن الفتاة فيرا موضوع اهتمامه محاطة بشابين آخرين يتوددان إليها، هما توشين الإقطاعي الطيب ومارك فولوخوف العدمي الذي تمكن من إغوائها في نهاية المطاف. سقوط فيرا في «الهاوية» يشكل الأزمة الوحيدة في الرواية. دخول مقلّد لبازاروف في صورة فولوخوف ترافق مع ترميزات جنسية افتراضية غير ملائمة مثل التابو المتعلق بـ «الهاوية» (عنوان الرواية) التي سقطت إليها فيرا (كلمة «فيرا» تعني «إيمان» أو «إخلاص» بالروسية) عندما استسلمت ولو لحظياً لمداعبات مغويها الذي يمثل المبادئ الأخلاقية الجديدة. لم تكن «المبادئ الأخلاقية القديمة» الممثلة بالجدّة تاتيانا ماركوفنا قوية بما فيه الكفاية لحماية فيرا من مثل هذا الإغواء، على الرغم من أنها بدت معذورة مسامَحة في النهاية، وهبَّ توشين الشخص التقليدي «الطيب»، في رمزية غير بارعة، لنجدتها. يعطي السرد عموماً انطباعاً ببطء تدفقه وتراخيه إلى حد ممل، وبدا في حالات الشدة العاطفية ميلودرامي الطابع.

أحرز غونتشاروف شهرة وسمعة طيبة كمؤلف لرائعته «أبلوموف»، غير أن روايته الثالثة تكشف الأخطار التي ورثتها الواقعية. فعلى الرغم من أن هذه الرواية هي أكبر بكثير من عمل مناهض للعدمية، إلا أن تعرضها للسياسة على حساب الفن قد أظهر كيف أن التأريخ للأحداث يتطلب من الروائي كل المهارات الفنية المتعلقة بالسرد، وأيضاً القابلية أو المقدرة على فهم التاريخ. لكن مواهب غونتشاروف إنما تكمن أكثر في نقل أو تحويل التجربة الذاتية إلى صورة ستاتيكية رائعة، وفي ذلك تجلت مأثرته الخالدة.

طبيعياً توقف فهم التاريخ على عوامل عديدة، لكن شكل استحضار الماضي في شكل إعادة بناء واقعية للأزمنة والقضايا السابقة الأهم بين هذه العوامل. كان سيرغي أكساكوف (١٧٩١-١٨٥٩)، والد الزعيمين السلافوفيليين قسطنطين وإيفان أكساكوف، مثالاً بارزاً لكاتب المذكرات والسيرة الذاتية الذي استطاع تجاوز الحدود والقيود الذاتية لمثل هذا الجنس الأدبي، إذ نجح على نحو

مميز في رائعيته «تاريخ أسرة» (Semeynaya Khronika) و«سنوات الطفولة» (Detskie gody) في إعادة خلق الماضي. بني «تاريخ أسرة» على أساس ماضي حياة عائلة أكساكوف، لكن جرى لستحضار هذا الماضي عبر فهم مباشر ومذهل الدقة لحياة طبقة النبلاء مالكة الأقنان في روسيا القرن الثامن عشر. لم يكن عملاً ذا طابع رعوي رومانتيكي، بل ضرباً من تجسيد لمعاناة أسرة باغروف الفلاحية جراء تهجيرها قسرياً من سيمبيرسك إلى أوفا وما رافق ذلك من وحشية أبداها إقطاعيون عديمو الرحمة. وعلى هذا النحو قدّم أكساكوف صورة حقيقية صادقة لأزمنة ماضية بصبغة سلافوفيلية ومشبعة بروحية التضامن الاجتماعي البطريركي الذي ميز زمن العبودية الغابر في روسيا. رسم صورتي والده ووالدته بشكل أخاذ نقل عبرهما صورة دقيقة للماضي البطريركي. وفي سنوات الطفولة صوّر أيضاً بشفافية وجاذبية عالم «أبلوموفكا» الحقيقي كما خبره وعاناه أكساكوف، وتضافر كل ذلك مع الاهتمام بتصوير الشخصيات في سياق تطورها والذي غدا سمة هامة مميزة لواقعية تلك المرحلة.

صاحبَ شكل التأريخ التسجيلي للماضي التصوير المتطور للشخصية في رواية جلبت لألكسي بيسيمسكي اعترافاً بموهبته الأدبية. فركزت روايته الطويلة لعام ١٨٥٨ بعنوان «ألف روح» (Tysyacha dush) على نهوض وسقوط شاب طموح من الريف اسمه كالينوفيتش عقد زواجاً غير سعيد على امرأة ثرية بقصد احتلال مرتبة في السلم الوظيفي. وعلى الرغم من أنه ترقى أخيراً إلى منصب محافظ، إلا أن خططه الإصلاحية تعثرت في مواجهة إقطاعيين محليين فاسدين وحصد فشلاً في النهاية. قصة كالينوفيتش عموماً مثيرة أكثر من شخصيته. فيكتسب رتبة رفيعة مع تطور الرواية، لكن دوره المركزي تابع في الغالب لتصوير شخصيات أخرى كشفت الجشع والطمع والفساد في المجتمع الروسي. وعلى هذا الأساس أحرزت «ألف روح»، كرواية مكرسة لفضح مثل هذه الأمراض الاجتماعية، شهرة معتبرة في وقتها. لكن عندما واصل بيسيمسكي الهجوم صراحة على العدمية في روايته «بحار عكرة» لعام ١٨٦٣ تراجعت شهرته إلى حدود الصفر تقريباً، وكان ذلك أمراً

مبرراً في هذه الحالة.لكن أصاب ظلم جدّي بيسيمسكي كموهبة لاحقاً عندما رُفضت روايته المثيرة «رجال الأربعينيات» (Lyudi sorokovykh godov) وعمله في السبعينات.

مصيرٌ مشابه لحق بسمعة نيكولاي ليسكوف. فما أن ولَج الساحة الأدبية حتى دخل في خصومة سريعة في عام ١٨٦٢ مع الصحافة الراديكالية عندما أوحى بأن التهييج وإثارة المشاعر من قبل العدميين كان السبب في القلاقل الحاصلة في ذلك العام. ورغم أن أبواب صحف كثيرة أُغلقت في وجهه، إلا أنه استجمع شعبية وكسب شهرة من خلال قصصه الحكائية الطابع المفعمة بالحيوية، وحيث أعطت شخصية الراوي وأصله الاجتماعي (الطبقي) لوناً مميزاً للسرد. فأظهرت قصصه المنشورة في عام ١٨٦٣ مثل «الثور البري» (ovtsebyk) و«حياة فلاحة» (zhizn odnoy baby)، سواء في طرحها الوضع التعيس لمنشق ديني، أو الحياة البائسة لفتاة فلاحة تجرّعت مرّ العذاب على خلفية زواج قسري ظالم – أظهرت المستوى غير العادي من المواضيع المطروقة والمعالجة الحميمية الطابع التي اشتهر بها ليسكوف وبرز من خلالها. شارك الكاتب أيضاً في الجدال الحامي في تلك الفترة بروايته السياسية «لا مخرج» التي هاجم بها صراحة الراديكالية والليبرالية. لكن نجاحه إنما تحقق من خلال القصة القصيرة المطولة، حيث قدّم في هذا الإطار نماذج رائعة. وهنا تعد قصة «الليدي ماكبث من ناحية ميتسينسك» المنشورة عام ١٨٦٥، التي صاغ على أساسها دميتري شوستاكوفيتش أوبرا حملت العنوان ذاته، الأشهر بدون نقاش. كانت قصة أخّاذة تضمنت مشاهد قتل وإثارة عاطفية مع تحاشي الدخول في السياسة، أو حتى الشأن الاجتماعي، لكنها نجحت في خلق شخصيات حية مرسومة بحدة ومشاهد من حياة طبقة التجّار. كما أن معرفة ليسكوف بجوانب وزوايا خاصة في الحياة الروسية لا يعرفها كثيرون، بما في ذلك بيئة «المؤمنين القدامى» والإكليروس، قد لاءمت مهاراته السردية الطريفة الخارجة عن المألوف.

لكن لم يكن ليسكوف، رغم كل دقة وحدة رؤيته، نقّاداً (satrist)، فتلك كانت مهنة ميخائيل ساليتكوف – شيدرين. نُفي هذا الأخير إلى فياتكا في عام

١٨٤٨، عمل موظفاً في الإدارة الإقليمية المحلية وأصدر عمله الأول الهام «اسكتشات من الأقاليم» (Gubernskie ocherki) لعام ١٨٥٧ على أساس من تجربته الخاصة. كان هجاؤه هنا للإدارة البيروقراطية عنيفاً دونما هوادة، لكنه جاء دوماً ممزوجاً بالفكاهة والضحك. زاوج في معظم سنوات الستينيات بين العمل الصحفي والوظيفة الحكومية؛ وللمفارقة فقد استمر لبضع سنوات في كتابته النقدية في هذا الاتجاه وهو ما يزال موظفاً حكومياً. وأخيراً اضطر للاستقالة وأصبح في أواخر الستينيات بعد إغلاق «المعاصر» المحرر الرئيس لقلعة الصحافة الراديكالية آنئذٍ «منكرات وطنية». وفي هذه المجلة تحديداً نشر أروع أعماله.

كان ليف تولستوي (١٨٢٨-١٩١٠) خلال السنوات العشر فيما بين ١٨٥٥-١٨٦٥ يتلمس طريقة لإبداع ملحمته التاريخية التي اشتهر بها أساساً منذئذٍ وحتى الآن - «الحرب والسلم» (voyna i mir) التي أتمها في عام ١٨٦٩. لولا رائعته هذه لكانت شهرته في الستينيات غير ذات شأن. أنجز في تلك السنوات أيضاً أعمالاً قصيرة أخرى بيوغرافية الطابع بشكل رئيس وعملين أطول نسبياً معتبرين، لكن كل ذلك لم يمثل أهمية حقيقية ناهيك عن عظمة، وإن تم استدراك التقويم الصحيح لهذه الأعمال والإشارة إلى أهميتها، والتي دلت من جانب آخر إلى الطريق التي سيسلكها الكاتب لكن دون إعطاء أكثر من تلميح لما سيأتي.

في نهاية حرب القرم، التي عرفها الكونت تولستوي مباشرة كضابط مدفعية، توجه إلى سان بطرسبورغ، وهناك كرّمه واحتفى به إيفان تورغنيف واعترف به كنجم أدبي في سماء العاصمة. كانت قصته الطويلة الرائعة «الطفولة» (Detstvo) لعام ١٨٥٢ قد منحته شهرة أيضاً إضافة لـــ «قصص من سيفاستوبل» التي كانت بمثابة ريبورتاج مميز أجراه من واقع المكان - منطقة سيفاستوبل، التي أكسبته معجبين جداً. لكن مضيفيه في سان بطرسبورغ أحسوا حالاً أنه غير مرتاح هنا - لم ترق له العاصمة وجوها الأدبي ولم تعجبه الراديكالية المتصاعدة لمجلة «المعاصر»، فقرر العودة إلى عزبته في «ياسنايا بوليانا». وعندما كان في حوالي الثلاثين من العمر راودته

فكرة الزواج وأقام علاقة فاترة مع فتاة محلية مرغوبة. ولاحقاً أحال هذه العلاقة، بطريقته الأخلاقية المتزمتة، إلى مادة لرواية قصيرة بعنوان «سعادة عائلية» (Semeynoe Schaste) كتبها في عام ١٨٥٨-١٨٥٩.

دلّ هذا العمل على أن تولستوي ينظر بريبةٍ من الناحية الأخلاقية إلى العلاقة بين الجنسين التي لا تتكل بزواج وبناء أُسرة كهدف حقيقي لها. لم يكن سلوكه، في هذا المجال (أي مجال العلاقة بين الجنسين)، فوق اللوم كما اعترف بذلك هو نفسه بصدق في يومياته. لكن الأساس الأخلاقي كان طاغياً. أيضاً بنى كرهه لنظام العبودية على أساس أخلاقي، وبرز ذلك في عمله الذي يعتبر شبه سيرة ذاتية بعنوان «صباح إقطاعي» (utro pomeshika) لعام ١٨٥٦ الذي كشف فيه الهوة الفاصلة، أخلاقياً كما اجتماعياً واقتصادياً، بين الإقطاعي والفلاح والتوق الإنساني الدفين للفلاح إلى الانعتاق والحرية. بعد تسريحه من الخدمة العسكرية سافر للمرة الأولى إلى خارج البلاد في عام ١٨٥٧. تضمنت جولته الأوروبية مشاهدة الكثير من معالم فرنسا وسويسرا وإيطاليا، لكن صدمه مشهد المقصلة في باريس، كما صدمه بنفس القدر الموقف الخشن للسيّاح في لوسيرن من عبقريات مغنيّ الشوارع الجوالين. وفّر له هذا المشهد الأخيرة مادة قصة «لوسيرن» المبنية على خبرات شخصيته الأدبية الأمير نيخلودوف. كذلك كانت قصة «ألبرت» عن عازف الكمان المخمور مكرسة للتأكيد على القواعد الأخلاقية الأبدية للفن في مواجهة المعيار الراديكالي السائد للقيمة الفنية.

في جميع أعمال ويوميات ورسائل تولستوي العائدة لهذه المرحلة يعتبر صدق وجهة النظر والهدف السمة البارزة - الأمر الذي يوحي بأنه وحده عرف الحقيقة. فزعم أن بطل عمله «سيفاستوبل في أيار» حول حملة القرم كان «الحقيقة».. «التي أُحبها بكل قوة روحي، والتي جهدت لتجسيدها بكل جمالها...». لقد أجفل مثل هذا الادعاء المتعالي معاصريه، لكنه كان مسوغاً إلى حد ما تقنياً. فوجهة نظر تولستوي كمؤلف غائبة، غير ظاهرة كما يبدو. العين، طبقاً لطريقة سرده، ترى مباشرة وتلتقط كما الكاميرا السينمائية الصور بشكل حي كما هي في الواقع. ومقدرته على خلق انطباع بالحركة ينفخ الحياة

في سرده الفني لدرجة يشعر القارئ معها أنه بكليته في صميم الحدث أو المشهد. لكن الأهم من ذلك أن تولستوي، ومن بداية احترافه ككاتب، أظهر استعداداً وميلاً للاستبطان البسيكولوجي، للدخول في عالم وعي شخصياته، لتنشيطهم ودفعهم لأخذ أدوارهم موضوعياً ولتسجيل ردود أفعالهم في أدق الحالات وأكثرها حميمية. ترافق ذلك مع تقنية بسيطة في الظاهر، لكنها، في الحقيقة، غاية في الدقة الفنية، متمثلة في «التواري» الذي يعتمد على خلق انطباع، أو الإيهام بأن العالم منظورٌ إما بعين مراقبٍ - راوٍ لم يفهم ما رأى أمامه، أو بواسطة عين - كاميرا، كما عين الطفل، تصف تصويرياً دون أدنى مقدرة على الإدراك والتعليل. وعلى هذا الأساس كانت وجهة النظر عنصراً جوهرياً في واقعية تولستوي. كما نزعت تلقائياً، من خلال ارتباطها بالوظيفة الحركية السينمائية للسرد في عمله، للاشتمال على ما دعاه تشيرنيشيفسكي «ديالكتيك الروح» (dialektika dushi) كسمة أو ميزة رئيسة في عملية الخلق التولستوي للشخصية الروائية. عنى ذلك أن الشخصية، في إدراكها للواقع المحيط الذي تتبع له، قد تأثرت بشكل ما به وحصل لها نوع من ديالكتيك التطور الروحي والأخلاقي في السيرورة التدرجية لفهمه. وفي الحقيقة فإن هذا الخلق التولستوي، مع اعتماده على هذه السيرورة، يتطور عادة عبر أزمات أخلاقية ويقدم أو يطرح أثناءها مبادئ أخلاقية محددة يمكن أن يقال أنه يجدر أن تحكم سلوك البشر في علاقاتهم الاجتماعية والأخلاقية. ويشكل هذا الحكم عاملاً مطلقاً في تحديد الرؤية التولستوية للعالم ومعياراً تصويرياً يحكم فنه ويوحي أو يشي، في التحليل النهائي، بأن وجهة نظره إزاء العالم، كما صورة العالم في ذهنه، مكبلتان بقيود محددة.

يمكن تبيّن هذه القيود في أرستقراطية موقفه من الحياة، في عقلانيته المذكرة بنزعات القرن الثامن عشر، في طوباويته القروية التي غذّتها حالة الكفاية الذاتية التي عاشها في «ياسنايا بوليانا» حيث قضى ما يقارب سبعين عاماً من عمره الذي بلغ اثنين وثمانين. إضافة لذلك كان تولستوي ينظر إلى فيزيقية الوجود بعين المراقب، وعكس الغنى الفيزيقي للحياة بتماميةٍ لم يجاره في ذلك أي كاتب روسي آخر. لكنه أدرك، من جانب آخر، أن الحياة

محدودة، وبدا أن نهايتها المحتومة بالموت قد طرحت عليه تحدياً راوده مدى حياته. أجاب تولستوي على هذا التحدي بالبحث عن أجوبة أخلاقية في سلوكه الخاص، ومن ثم عبر البحث عن الله، كما ظهر ذلك في تجربة أبطاله الرئيسيين. أخيراً بحث عن جواب لذلك في فلسفته الدينية، في «التولستوية». لكن إذا كان كل ذلك يؤشر إلى عدم الاطمئنان في الوصول إلى جواب شافٍ، فإن ما يجعل شهرة تولستوي دائمة ومتجددة باستمرار هو الإحساس المشرّف بأن الناس في عالمه يعيشون ويتطورون ويتغيرون ويمتلكون القدرة على تحسين الذات. على هذا الأساس يمكن اعتبار واقعية تولستوي بنت زمانها، وفي ذلك تكمن قوتها. إنها واقعية ذات صلة بتاريخها، لكنها مفعمة بحركية عالم متجدّد بالدقائق والساعات والأيام، بالإحساس باللحظة الحية، بمتانة القواعد الراسخة وبكثافة الواقع المعاش، ولذا يمكن القول إنها واقعية ذات صلة بالزمن الحاضر.

اختار تولستوي مواضيع كبرى. في تطرقه للحرب في «قصص سيفاستوبل» وصف المعاناة الذهنية والفيزيولوجية جراء العنف والقتل، كما أشار إلى البطولة وروح التضحية. وفي قصته القصيرة «جنديان مغواران» (١٨٥٦) عقد مقابلة أو مقارنة – ولم يكن ذلك بالأمر الجديد – بين قواعد وآداب سلوك الماضي وبين رياء ومادية الاتجاهات المعاصرة. وفي قصة «ثلاث ميتات» (Tri smerti) لعام ١٨٥٩ تفحص بجرأة أكبر معنى الموت في ثلاثة نماذج – لمرأة عجوز، فلاحة وموت شجرة. في غضون ذلك سطع نجمه أكبر وازداد حضور شخصيته. استحوذت عليه فكرة تعليم أطفال الفلاحين في ضيعته في الوقت الذي ترافق توجهه من أجل تعليم طبيعي مع مطالبة ازدادت وتوسعت في الستينيات من أجل نشاط إيجابي على الصعيد الاجتماعي. في ذلك الحين قرر تولستوي، غير راضٍ بأنصاف الحلول، زيارة أوروبا للاطلاع على آخر المناهج التعليمية وانطلق في رحلته لهذه الغاية في صيف عام ١٨٦٠. تصادفت رحلته الثانية والأخيرة هذه إلى أوروبا مع حادثة خلّفت ألماً مديداً في نفسه هي موت أخيه الأكبر. في أوروبا قابل شخصيات بارزة في حقل التعليم مثل يوليوس فروبيل، ويحتمل أن يكون

اتصل بماثيو أرنولد في لندن. ومن المؤكد أنه التقى بهيرتسن الذي أوصله إلى الاجتماع مع بيار - جوزيف برودهون، في حين أصبحت مناقشته للتاريخ ومعنى الحرب والسلم متداخلة مع أهدافه واهتماماته التعليمية. لكن على الرغم من تأسيسه مدرسة في «ياسنايا بوليانا» لتعليم أبناء الفلاحين، وإصداره اثني عشر عدداً من مجلته التعليمية المستندة على خبرته في هذا المجال، إلا أن توقه للزواج ولحياة عائلية، إضافة لتجديد اهتماماته الأدبية، قد صرفه عن المشروع. وفي عام ١٨٦٢ تزوج من سونيا بيرس التي تصغره بستة عشر عاماً وركن إلى حياة عائلية.

ثمة عملان لتولستوي عائدان إلى عام ١٨٦٣ ثبت أنهما في عداد أهم ما كتبه. أولهما قصته «بوليكوشكا» حول فلاح بائس يعمل كطبيب بيطري للأحصنة شنق نفسه عندما اعتقد أنه أضاع في غفلة منه نقود سيدته. تعتبر القصة درساً حول الأثر السيء المدمر للمال في المجتمع الفلاحي، وتدل على فهم تولستوي لتعقيدات العلاقات التي تحكم المجتمعات، حتى في أكثرها بدائية. وثانيهما قصته الطويلة «القوزاق» (Kazaki) التي تطور وتستكمل البحث المعمق في شأن المجتمع البدائي. يقدم تولستوي هنا، بالاستناد إلى تجربته القوقازية العائدة لعشر سنوات خلت، صيغته لمسألة «الإنسان الزائد»، لكن في هذه الحالة من خلال ظروف بطله أولينين الذي وجد نفسه منخرطاً في عالم القوزاق على أطراف أو حدود البلاد. سعى أولينين لمحاكاة أساليب عيش هؤلاء الناس «البدائيين المتسمين بالشهامة» بروحية روسو، لكنه وجد نفسه في النهاية مرفوضاً من قبلهم، كما رُفض تولستوي نفسه من قبل فلاحيه في قصة «صباح إقطاعي» (utro pomeshika). حاول البطل التولستوي توكيد الفكرة أو المبدأ الأخلاقي في الحياة الذي آمن به والمتمثل في «العيش من أجل الآخرين»، لكن المجتمع القوزاقي رفض مثل هذا المعروف مفضلاً، بدلاً من ذلك، مجتمع العصبية المغلق الدموي الطابع الذي يخوض معارك من أجل البقاء. في هذه القصة كمن تفوق تولستوي، رغم خوضه في تفاصيل كثيرة من هنا وهناك واستطرادات ذات طابع تعليمي، في وصف العلاقات الإنسانية لعالم القوزاق المتميز بالغنى.

هكذا، كان ثمة ملامح محدّدة مطوَّرة جيداً ميّزت واقعية تولستوي قبل بدء اشتغاله على «الحرب والسلم»، العمل الملحمي حول غزو نابليون لروسيا في عام ١٨١٢، الذي أخذ منه سبع سنين وجلب له شهرة عالمية مستمرة. لكن إذا كانت تقنيته واقعية بجلاء، فإن حجم عمله بقي حتى الآن صغيراً نسبياً. ومن الصعب بمكان إعطاء أسباب دقيقة لعزمه الشروع في كتابة عمل تاريخي كبير بحجم «الحرب والسلام»، لكنها متعلقة، بأشكال ما، بظروف الستينيات. فهذه رواية وطنية بامتياز؛ مجّدت – فوق كل شيء – بسالة وصمود طبقة تولستوي، طبقة النبلاء الروس؛ ركزت على القيم العائلية؛ افترضت وجوب خوض تلك الحرب من أجل الدفاع عن بقاء الوضع البطريركي القائم في زمن السلم؛ دلت ضمناً أيضاً على أنه يجب في النهاية أن تكون العدالة والنظام الاجتماعي العادل، مع كل المعنى السياسي الكامن في ذلك، هدف «المأثرة» المشجعة والمستقطبة لأفضل أبناء المجتمع الروسي. باختصار، ليس من الصعب ملاحظة أنّ العنصر السجالي حتى في عمل أدبي بهذا الحجم غير متعلق بالفترة الزمنية لكتابته. هذه القضايا لوحدها تجعل من ملحمة تولستوي الرواية التاريخية الأعظم في أدب القرن التاسع عشر الروسي، وهي في نظر معظم القراء كذلك، لأنها نجحت تماماً في استحضار المشهد التاريخي ودمجت العنصرين التاريخي والقصصي الفني في كل متماسك واحد.

مبكراً أدرك القراء فوراً أن جبرية Fatalism تاريخية حكمت تطور الأحداث في «الحرب والسلم». طبيعياً كان التاريخ هو المحرك أو الحافز، لكن تولستوي بدأ الرواية بحافزٍ سياسي كامن في ذهنه، بنفس القدر كما بحافز تاريخي: رجع إلى الوراء، إلى التمرد الديسمبري لعام ١٨٢٥. وتدريجياً تراجع تاريخياً، في بحثه عن أساس تمرد الطبقة النبيلة ذاك، إلى الغزو النابليوني في عام ١٨١٢، وأدخله ذلك في رجوع أبعد إلى الوراء زمنياً، إلى المجابهة الأولى بين روسيا ونابليون في القرن التاسع عشر في معركة أوسترليتز في عام ١٨٠٥. اتخذت شخصية نابليون، مع كل الأسلوب الساخر الذي يصفه به تولستوي، دور المحفّز Catalyst للسرد القصصي كما هو،

بشكل ما، للسرد التاريخي. لكن ثمة قوى أخرى فاعلة في المشهد التولستوي لتلك الفترة. كان من بين تلك القوى، إن لم يكن أبرزها، جبرية أملت سياق التاريخ ومصائر الأبطال (والبطلات) التولستويين. كما كان ثمة في قلب العملية آلية أخلاقية أشارت إلى السبل الصائبة والخاطئة للسلوك الاجتماعي.

تطورت الرواية وكأنها تسير بالمقلوب، أو رأساً على عقب، وحتى لم تأخذ عنوانها الحالي حتى عام ١٨٦٥، مع بداية نشرها. تتألف هذه الملحمة الآن من أربعة أجزاء مع خاتمتين. يغطي الجزء الأول، على وجه التقريب، ستة أشهر، من حزيران/ يونيو وحتى آخر تشرين الثاني/ نوفمبر لعام ١٨٠٥، في حين يغطي الجزء الثاني سنوات عدة، من عام ١٨٠٦ وحتى عام ١٨١١. يتعاطى الجزءان الأخيران مع أحداث ومناخات عام ١٨١٢ وصولاً إلى الذروة، إلى معركة بوروديو وحريق موسكو والانسحاب الفرنسي. تنقل الخاتمة الأولى الرواية إلى الأمام إلى حوالي عام ١٨٢٠ وتنشئ عقداً قصصية محددة، وتطور الخاتمة الثانية نظرية تولستوي في التاريخ بالاستناد بشكل واسع على ما سبق. ولهذا الغرض يمر الزمن والناس والأشياء في تغير وتبدل مع هذه السيرورة، أو هكذا يمكن أن يبدوا. لكن تولستوي سعى لإبراز الاستمرارية. وعبر عن ذلك بطريقتين: من خلال بطليه أندري بولكونسكي وبيار بيزوخوف، ومن خلال عائلتي روستوف وبولكونسكي.

تبدأ «الحرب والسلم» بلقاء تمَّ عرضاً بين بطلين من الرواية في محيط أحد صالونات المجتمع الراقي في سان بطرسبورغ. تطرق الحديث بينهما، بشكل طبيعي، إلى موضوع نابليون ودوره في أوروبا. بدأ أندري بولكونسكي – وهو شخصية عسكرية مستقلة من سلالة أمراء – حديثه بالإعراب عن إعجابه بالبعد البطولي لإنجاز نابليون، لكن نراه، مع نهاية الجزء الأول، بينما كان يرقد جريحاً على أرض معركة أوسترليتز، ينكر أي بطولة له معجبة. يشي مثل هذا التبدل أو التحول في الموقف بحركة أيديولوجية أساسية في الرواية، لأن بيار سوف يُغيّر، على نحو مشابه، آراءَه جذرياً، وهذا منسجم أيضاً مع الطريقة التي يبني فيها تولستوي حركية أو تطور الجزء الأول من عمله مشهداً إثر مشهد. وفعلاً، تمر كل شخصية في الجزء الأول، وعبر

سلسلة من المشاهد الدراماتيكية، بلحظة أزمة يتبدل معها جذرياً مسار حياة هذه الشخصية. فأندري بولكونسكي يرى فجأة السماء الزرقاء اللانهائية المدى فوقه وهو ممدد جريحاً ويتلقى رؤيا من الله. ويكتشف بيار أن دوره في الحياة قد تبدل كلياً، إذ ينتقل، مع موت الكونت بيزوخوف، من وضعية اجتماعية مشكوكٍ في شرعيتها واتكال على الغير مادياً، إلى اكتساب رتبة النبالة شرعاً إضافة للثروة، ومع تبدل غير سهل في مقامه وسعادته من خلال زواجه من هيلين كوراغينا ذات الجمال البارد. ويدرك نيكولاي روستوف عندما يصاب في أول معركة يخوضها عند جسر إينز أنه لم يعد صبياً صغيراً يرعاه حب عائلته وولاؤه لها. وتعلن نتاشا روستوفا تلقائياً حبها لبوريس دروبيتسكوي وتدرك أنها لم تعد فتاةً صغيرة. يتخلّق عالم عائلتي روستوف في موسكو وبولكونسكي في ضيعتها في «تلال بالد» بمجموعه متعارضاً بشكل متصاعد مع الجو العام المألوف لمجتمع سان بطرسبورغ؛ ورغم أن كل فرد في هاتين العائلتين متميزٌ بسيكولوجياً، بشكل أو بآخر وإلى هذا الحد أو ذاك عن الآخر في التصوير الروائي، إلا أن التجربة الجمعية للعائلة بدت وكأنها طاغية أو مسيطرة على ما عداها. تفرض مثل هذه التجربة الجمعية تأثيراً أعمق متعاظماً بالتدريج وتتوسع إلى ما وراء حدود العائلة لتحدّد، ليس فقط ولاء الروس لبلادهم ولقيصرهم، بل وأيضاً لمثلهم الأعلى القومي الكبير الذي سعت الرواية إجمالاً لتسليط الضوء عليه وإبرازه كنقيض إيجابي للباطل النابليوني الخبيث.

تكشف الحرب بشكل جلي دوماً غرور وهشاشة الفرد الإنساني في ما يطمح إليه ويرسخ تولستوي هذا الانطباع بإعطائه وصفاً بانورامياً للخلفية، سواء في معركة جسر إينز، أو في معركة أوسترليتز، اللتين يموت أثناءَهما عرضاً رجالٌ دون أن يكون ثمة قيادة، أو حتى إدارة قادرة على وضع حدٍ للفوضى. حرب تولستوي حرب ضباط في الغالب، لكن أثرها على شخصياته التي عانتها شخصياً عن قرب، مثل أندري ونيكولاي ولاحقاً بيار، هز كيانها وأحدث تحولاً فجائياً لديها في شكل انفجاري عقب أحداث خارجية أثرت عميقاً في النفس وغيّرت الإنسان، مثلما تغير أندري بعد معركة أوسترليتز.

كان تغيره نتيجة حبه لنتاشا أقل بكثير، وعلى الرغم من أن بيار سعى لإحداث تغير في ذاته وفي عالمه من خلال أعمال خير ووجدانية ماسونية وتنجيم، إلا أن البحث عن إله شخصي تطلب الحرب كمحفز للاقتراب من الحل. في تلك الأثناء يُختتم تتالي الأحداث العامة والشخصية الخاصة، التي يتطرق إليها السرد ببطء وأحياناً بشكل ممل في الجزء الثاني، بالحديث عن تفاهم عائلي جرى بين آل روستوف أثناء مشوارهم الليلي بعربة الجليد إلى «ميلوكوفكا»، وأخيراً بالخبر عن فرار نتاشا المشين مع رجل وما لحقها من عار. في غضون ذلك يتقدم بيار لإبعاد كوراغين من المشهد، لكن أندري لا يقوى على غفران خيانة نتاشا. يصبح الحب بالنسبة له تجربة بعيدة بعد السماء. ويبدو عشية معركة بورودينو البطل التراجيدي الحقيقي الوحيد في الرواية وفي حالة أشبه ما تكون بمن يرغب في الموت. وعندما يُصاب بجرح مميت بشظية يتخلى كلياً عن الأنانية، ويقر ممتثلاً للقدر بأن حبه لنتاشا علويٌّ سامٍ لا شخصي: «الحب هو الله، والموت بالنسبة لي جزءٌ من الحب، وعودة إلى الأصل الكلي الخالد». ويبرز هذا المبدأ الجبري ذاته جلياً في استراتيجية كوتوزوف للمعركة، لكنه يبدو غير منفصل عن المثل الأعلى التولستوي حول الوحدة الجمعية التي تشمل كل شروط الناس والمعبَّر عنها بوضوح كبير – إن لم يكن حتى بتبسيطية وسذاجة – من خلال الشخصية الفلاحية الحقيقية الوحيدة في العمل ككل – بلاتون كراتايف، الفيلسوف البسيط من عامة الناس.

كان لقاء بيار ببلاتون كراتايف، كسجين فرنسي أثناء الانسحاب من موسكو، المحفز لبحثه شخصياً عن الله. جسَّد بلاتون في الحياة الطيبة والصلاح بكليتهما وتمامهما. وأثرت مطابقته الحدسية بين الحياة والله على بيار وجعلته يدرك أن «الحياة كل شيء. الحياة هي الله. كل شيء في تغير وحركة، وهذه الحركة هي الله [...] وأن تحب الحياة يعني أن تحب الله». يمكن أن تبدو هذه الجبرية في بساطتها، الأشبه بشعار، تقريرية جداً؛ وهي، في حالة بيار، تؤكد رؤية قدرة الحياة التي لا تمنحه إحساساً حدسياً بالاتحاد مع «الشعب» فقط، بل وتلهمه أيضاً للعمل فعلاً بمقتضى «الفضيلة» التي يحسن أن تحكم مجمل العلاقات الاجتماعية، والتي تحوله في النهاية إلى

ديسمبري. وقبل حدوث ذلك كان قد استشهد الابن الأصغر (لآل روستوف – بيتيا) أثناء تنفيذ عملية جريئة للأنصار المقاومين للغزو. أثر مناخ الحرب سلباً على حياة ونفسية الناس، رغم أن تهديد نظام الحياة البطريركي للنبلاء في «تلال بالد» بعد موت الأمير بولكونسكي قد تم تفاديه بوصول نيكولاي روستوف ونشوء علاقة غرام بينه وبين الأميرة ماري. ومع انتهاء الحرب والخصومات ثمة عودة إلى المعايير البطريركية كما تبين ذلك الخاتمة الأولى. فيتزوج نيكولاي روستوف والأميرة ماري، ثم بيار ونتاشا، وباستثناء سونيا التي يبدو أن تولستوي نسيها، تتخذ الحياة مسارها الطبيعي المعهود وفق فهم تولستوي لها. وعند هذه النقطة تنتهي رواية «الحرب والسلم» كتأريخ للحياة الأسرية مستند إلى حد كبير على تاريخ أسرته وأسرة زوجته.

لكن العمل، كبحث في العوامل الفاعلة أو المحركة للتاريخ وكرواية تاريخية، ينتهي مع الخاتمة الثانية. فهنا أعطيت الجبرية، التي يبدو أنها حكمت الكثير من السرد القصصي، تسويغاً نظرياً موسعاً يدين بشيء ما لهيرتسن وشوبنهاور ودي ميستر ولآخرين، لكنه، في أساسه، تولستوياً. الهدف أو القصد من النظرية هو فكرة القيادة التاريخية التي يعارضها تولستوي بطرحه مفهوم التاريخ كحركة شعوب ناشئة «ليس بواسطة القوة، وليس بواسطة النشاط العقلي، وليس حتى بالمزاوجة بين هذين العاملين معاً، حسب ما اعتقد المؤرخون، بل بواسطة نشاط كل الناس المشاركين في الفعل والمتكاتفين دوماً، إلى حد أن من يسهم بالقسط المباشر الأعظم في العمل والإنجاز يتنكب المسؤولية الأقل والعكس بالعكس. وفي الحقيقة، رغم كل الحجج الفلسفية التي ساقها تولستوي، فإن نظريته في التاريخ لم تحسم أو تفصل في مقولات الحرية والضرورة، الفرد والجماعة التي تؤلف أو تشكل تجربة أبطاله وبطلاته، بقدر ما شرحت، على نحو مرضٍ، لماذا بالضبط حدث الغزو النابليوني ولماذا في النهاية استعاد الوضع القائم عافيته. وما ذلك سوى تكريس للهدف الوعظي التعليمي لدى تولستوي والذي يُشكل عنصراً سوف يطغى على عمله في العقود الثلاثة الأخيرة من حياته ويحجب الكثير من صورة عظمة إنجازه ككاتب.

تكمن عظمة ملحمة «الحرب والسلم» في تعدد الأماكن والشخصيات ووجهات النظر، في وضوحها كعمل فني في جعل تجربة الماضي أكثر واقعية من أي مدونة تاريخية، وفي قوتها للاستحواذ على القارئ كلياً بما تثيره من مشاعر وأفكار بحيث لا تدانيها في ذلك أية رواية تاريخية من قبل.

اعترف دوستويفسكي في رسالة شهيرة إلى زوجة أحد الديسمبريين المنفيين أرسلها لها في عام ١٨٥٤ بعد انقضاء مدة العقوبة الجزائية المفروضة عليه بما يلي: «أنا طفل العصر واللاإيمان والشك حتى هذا الحين، وحتى (أنا أعرف ذلك) إلى آخر حياتي». وقد ثَبُت أن إدراكه لمثل هذا الشك كان النبع الوحيد الأكثر نفعاً الذي غذى إلهامه كروائي مستقبلاً. عنى ذلك أنه من شكه هذا وُلدت الشخصيات الأيديولوجية المتنوعة التي عبّرت بمثل هذه القوة عن الصراعات الديالكتيكية كما تجلت في أعظم إبداعاته الفنية. لكن، رغم ذلك، لم يعبر أحد عن الالتزام بالإيمان مثلما عبّر عن ذلك دوستويفسكي نفسه في هذه الرسالة ذاتها، عندما تابع مؤكداً أن الله منحه أحياناً لحظات صفاء تام، ومن هذه اللحظات كوّن لنفسه عقيدة بسيطة جداً:

الإيمان بأن لا يوجد شيء أكثر جمالاً، أكثر
عمقاً، أكثر حنواً، أكثر حكمة، أكثر شجاعة
أكثر كمالاً من المسيح، وليس لا يوجد فحسب، بل
أقول لنفسي بحب أحرص عليه إنه لا يمكن أن يوجد.
أكثر من ذلك، إذا أحد ما أثبت لي أن المسيح خارج
الحقيقة، وكان صحيحاً فعلاً أن الحقيقة خارج المسيح،
فعندها سأظل أفضّل البقاء مع المسيح على البقاء مع الحقيقة.

تعد الملاحظة المتحدية الآنفة الذكر أكثر من عنوان لمجمل حياة دوستويفسكي منه للسنوات الأربع التي أمضاها في الأشغال الشاقة. كان معنياً بتحدي المادية والاشتراكية وكل رؤى العصر الذهبي بتأكيده حقيقة المسيح، ورسّخت لحظات الصفاء الخاطفة ذات الصلة بمرض الصرع الذي عانى منه

هذه القناعة عنده، غير أن المعاناة الطويلة المصاحبة لعقوبة السجن والمتبوعة بسنوات النفي الاداري التي تمتّع خلالها بشبه حرية قد خفّفت من حدّة أو توتر هذا التحدي وحولّت حياته في تصوره، رغم ما قد اعتراها من فوضى في بعض الأحيان، إلى نوعٍ من صلب(*) calvary مستعاد في القرن التاسع عشر مفضٍ إلى بوابات الجنة.

اطلع دوستويفسكي في منفاه السيبيري، بواسطة الكتب التي أرسلها له شقيقه ميخائيل، على الفكر الأوروبي الراهن، لكنه كان بعيداً عن مراكز الإشعاع الفكري للحياة الروسية، لدرجة أن عمليه الأدبيين اللذيين كتبهما في هذه الفترة جاءا مطبوعين بطابع المناخات الأدبية السائدة في الأربعينيات. فقصتاه «حلم العم» (Dyadushkin son) و«قرية ستيبانشيكوفو» (Selo stepanchikovo.) العائدتان لعام ١٨٥٩ تحملان طابعاً هزلياً ساخراً وتشبهان نصوص غوغول المسرحية الخفيفة. تعرض الأولى مشهد مشادة صاخبة شبيه بمشهد مسرحي شارك فيه عديدون وقاد إلى نوع من فضيحة مخزية. الشخصية المركزية هنا أمير أشبه بدمية متحركة صُوِّر بشكل مضحك وبدا دوره كخاطب لامرأة هزلياً غير مقنع. وبرز التصوير الكاريكاتوري الضمني للسلطة مضاهياً للمعالجة الكاريكاتورية للصورة الريفية الكوميدية لمرافقه. وفي العمل الثاني الأطول نسبياً العائد للمرحلة السيبيرية جمع دوستويفسكي بين السجال الأيديولوجي والسرد القصصي في شخصية توما أوبيسكين الشبيه بطرطوف موليير. فهذا الطليق اللسان الذي يبيع عواطف وكلاماً حماسياً غوغولي الصفة حول العدالة والشهامة يذكِّر بالسجالات الدائرة بين الغربويين والسلافوفيلين في الاربعينيات. وعلى الرغم من أن أعمال هذه الفترة غير ذات أهمية كبيرة، إلا أنها حملت إشارات هامة على التطور اللاحق لفن دوستويفسكي كروائي، وحدساً بتصويره لاحقاً أيضاً أبطالاً حملة أفكار.

تخللت حياة دوستويفسكي الشخصية في سيبيريا ومضات علاقة حب جمعته مع ماريا إيسايفا، الأرملة المريضة بالسل التي وفّرت له رفقة وبعضاً

(*) إشارة إلى صلب المسيح.

من حب، برغم أن علاقتهما لم تكن زواجاً بين عقول وسبّبت له الكثير من المتاعب لاحقاً. في عام ١٨٥٩ سُمح له أخيراً بالعودة إلى روسيا الأوروبية، وشرع فوراً باستئناف نشاطه وتوكيد شهرته في دنيا الأدب. وفي هذا السياق تعاون مع شقيقه ميخائيل في إصدار مجلة «الوقت» (١٨٦١-١٨٦٣). غذت الصحافة دوماً فنه وعكف على متابعة الأحداث والنقاشات الجارية. لكن شهرته الأدبية توقفت على قدرته لتلبية الطلب على إبداع أعمال واقعية كبيرة الحجم وتطلبتها روح الستينيات. باختصار كان عليه أن يصبح روائياً، وكانت «مذلون ومهانون» (Unizhennye i oskorblennye) لعام ١٨٦١ عمله الأول الناجح في هذا الجنس.

كانت «مذلون ومهانون» رواية ديكنزية الطابع في حبكتها وفي اهتمامها بتعقيدات الحياة المدينية الناجمة عن كثرة المشاكل وازدحام الناس الكثيف في حيز مكاني محدد. كما جاءت تشاؤمية الراوي، المستندة هنا في بعض جوانبها، على تجربة دوستويفسكي في الاربعينيات والتشخيص الحاد الدقيق لأعراض ظاهرة جديدة ممثلة في قدرة المراكز الرأسمالية على ممارسة الاضطهاد والظلم ضد ضعفاء المدينة الحديثة «المذلين المهانين» - جاء كل ذلك ليذكرنا بعالم ديكنز. تجسدت سطوة المدنية الرأسمالية في شخصية الأمير فالكوفسكي الشريرة. فقد مثّل هذا الرجل الطيش والتعسف والفجور المفرط وفساد الطبقة الثرية الحاكمة والفساد الأخلاقي. بالمقابل احتاج إليه ضحاياه لتبرير الأنا المازوشية لمعاناتهم، وقد مثلت هذه الحاجة بأقوى ما يكون الفتاة نيللي التي اتضح لاحقاً أنها ابنة هذه الشخصية الشريرة الفاسدة. إن نيللي هذه شخصية ديكنزية تماماً، لكن دوستويفسكي حقق في تصويرها أمراً لم يجرؤ ديكنز عليه، وهو تصوير الحساسية الجنسية لدى الفتاة في بداية سن المراهقة.

ولما لم يكن دوستويفسكي قد أُبدع بعد عملاً رائعاً بكل معنى الكلمة، فقد قرر الاعتماد على تجربته الخاصة لمعالجة هذا الإهمال. فنشر خلال أعوام ١٨٦٠-١٨٦٢ عملاً اعتبر معلماً بارزاً بعنوان «مذكرات من بيت الموتى» (zapiski iz mertvogo doma) وكان حصيلة تجربة سجنه في

أومسك. ونظراً لأن هذا العمل قد كتب بعد مرور بضع سنوات على معاناة هذه التجربة فعلياً، فقد جاء تصوير دوستويفسكي للجريمة الفلاحية ملطفاً بتأثير من فلسفته المثالية حول الالتصاق بما سمي «Pochva» – الأرض. فالبرنامج الأيديولوجي الأساس لعمله ا لصحفي في الستينيات، المتمحور حول مقولته الآنفة الذكر، كان مستمداً من الاعتقاد المحافظ بالقوة التجديدية أخلاقياً للطبقة الفلاحية الروسية وبحاجة الانتلجنتسيا لاحترام «الأرض» pochva. وفي هذا السياق أشار دوستويفسكي في مشاهد شهيرة في هذا العمل، مثل ذاك الذي صوّر فيه بيت الاستحمام ولوحة الأرواح العارية في العذاب الشبيهة بلوحة دانتي، أو لوحة الفرح العارم في التسلية المسرحية، إلى أي حد مكنت المعرفة الوثيقة بواقع الفلاحين من تجاوز الحواجز الطبقية، لكن وصفه، في الحقيقة، لعالم الإجرام أكد فسوق الفلاحين البالغ الرداءة ووضاعة العقوبات التي أُنزلت بهم وقذارة عقوبة الأشغال الشاقة التي عكست في النهاية بشكل بالغ الدلالة قذارة نظام العبودية ذاته. وبدا أن أولئك المجرمين الذين أقام معهم نوعاً من علاقة شخصية حميمة لم يكونوا من أصول روسية. ومن خلال التجربة اكتسب معرفة لا تقدر بثمن بالذهنية الإجرامية ساعدته كثيراً في إبداع أعظم رواياته.

تصف رواية «مذكرات من بيت الموتى» الجرح الغائر في صميم حياة دوستويفسكي. لكن كان ثمة جروح أخرى أصابته في السنوات التي تلت مباشرة نشر هذا العمل. ففي عام ١٨٦٣ صدر أمر بإغلاق مجلة «الوقت» بسبب مقالة نُشرت على صفحاتها في العام نفسه حول الانتفاضة البولونية. في غضون ذلك، في عام ١٨٦٢، كان قد قام برحلة للمرة الأولى إلى الخارج، وفي «مذكرات شتوية حول انطباعات صيفية» (Zimnie zametki o letnikh vpechetleniyakh) لعام ١٨٦٣ أكد في انطباعاته حول الغرب الرأسمالي مرارة الفقر المديني ورؤيا المستقبل الاشتراكي ممثلاً في «القصر الكريستالي» في «تل سيدينهام». وبعد إغلاق مجلته حاول خفض حجم مديونيته المتزايدة عن طريق ممارسة لعبة القمار في الكازينوهات الأوروبية، في حين استمر مفتوناً ببولينا سوسلوفا، المرأة المثقفة المصابة بوسواس المرض، لكن دون أن ينجح في أي من

المسعيين. بعدئذٍ، في عام ١٨٦٤، حلّت ما سماها «سنة بغيضة»: ماتت زوجته في نيسان/إبريل وشقيقه الغالي ميخائيل في تموز/يوليو ووجد نفسه مثقلاً بمزيد من الديون. في هذا الحين سعى جاهداً لإصابة نجاح في نشر مجلة ثانية بعنوان «العصر»، لكنها توقفت عن الصدور في العام التالي. في تلك الأثناء، وإذا كان ذلك العام قد جلب له المصائب، فإنه شكل حداً فاصلاً في مسيرة احترافه الأدب، ولا سيما مع نشره «مذكرات من قبوي» (Zapiski iz podpolya) في عام ١٨٦٤.

«رجل القبو»، مؤلف «مذكرات من قبوي» شخص إشكالي مفرط الحساسية، متشكك بغضب في فضيلة «الإنسانية» الفطرية المفترضة. وهو يرى، رافضاً كمال العقل البشري وسموه ومتشككاً جداً في أمر المصلحة الذاتية كتعليل وتبرير للسلوك الإنساني، أن البشر منقسمون إلى ثيران وفئران، إلى مسيطِر ومسيطَر عليه، وعلى ذلك سيرفضون دوماً الحل المفيد عقلانياً لصالح النزوة الذاتية وسيفضلون دوماً «الآلام المطهرة» للنفس كخيار فردي على «السعادة الرخيصة» التي وعد بها الطوباويون الاجتماعيون. على هذا النحو، وعبر مزج رائع بين الحماسة المرسلة والمبالغة الكوميدية، بين الاعتراف والنكتة المعبرة، شخّص عمل «مذكرات من قبوي» معضلة الخيار الذي يواجه الإنسانية عند أعتاب عصر علمي مفترض وهاجم الرؤى الفوقية للعدمية، كما دلّ، في الوقت ذاته، على بداية سيرورة ستبلغ مداها السجالي الكامل في روايات دوستويفسكي العظيمة.

إثر غرقه في الدّيْن أكثر انطلق دوستويفسكي في رحلة إلى خارج البلاد في صيف عام ١٨٦٥ مؤملاً التعويض عن خسائره على موائد القمار، لكنه أصبح غريباً في فيسبادن دون مال أو وسيلة. وإذ لم يبق في جيبه قرش وواجه الجوع، كتب إلى ميخائيل كاتكوف محرر مجلة «البشير الروسي» عارضاً عليه خطة رواية بسيكولوجية حول جريمة يرتكبها شاب مفصول من الجامعة. كانت الفكرة مثيرة ومحرضة على إرسال مبلغ مالي له هو في أمس الحاجة إليه، وكانت النتيجة رواية أرست أساس شهرته العالمية كروائي.

تحكي رواية «الجريمة والعقاب» (Prestuplenie i nakazanie) لعام ١٨٦٦ قصة راسكولينكوف الطالب المفصول من الجامعة الذي بلغ عتبة الفقر وإقدامه على قتل العجوز المرابية وأخيراً إقناع العاهرة الشابة سونيا له للاعتراف بجريمته. ربما يبدو العمل على هذا النحو رومانتيكياً ميلودرامي الطابع. لكن رواية دوستويفسكي العظيمة عملاً واقعياً رفيع المستوى بروحية تقاليد القرن التاسع عشر ويتضمن عناصر كثيرة اصطُلح على تسميتها «دوستويفسكية»، ربما أكثرها إشكالية وإثارة للخلاف مفهوم «تعددية أصوات polyphonic» الرواية الدوستويفسكية.

صاغ هذا المصطلح الآنف الذكر الناقد الأدبي ميخائيل بختين في دراسته النقدية «قضايا شعرية دوستويفسكي» (١٩٢٩). أكد أن فن دوستويفسكي متميز عن سواه بطابع «تعددية الأصوات»، أي بميله للايحاء بأن صوت المؤلف ليس الأساس المقرِّر، لكنه بمعنى ما مساوٍ لأصوات باقي شخصيات العمل الفني. فمسألة عدم «الإحساس» الواضح بحضور المؤلف أو الراوي العليم بكل شيء في «الجريمة والعقاب» هي واحدة من أهم سمات واقعيتها. يدرك القارئ واقعية القصة باستمرار عبر مصفاة وعي راسكولينكوف. فتعاقب الزمن، تغيّر الأماكن، تعدّد الروائح والألوان وسان بطرسبورغ في شهر تموز/يوليو الحار التي يتحرك فيها راسكولنيكوف - كل ذلك قائم في وعينا بشكل رئيس انطلاقاً من وعيه (أي البطل راسكولينكوف) له. وعندما يعاني الكوابيس والهذيان، بسبب الحمى و«المرض» الناجم عن الجريمة، يبدو لنا كل ذلك كتفاصيل لعالم واقعي. على هذا النحو تغدو «تعددية الأصوات» طريقة محدّدة لأصالة إنجاز دوستويفسكي، نظراً لأنه من الصعوبة في الغالب التمييز بين صوت واحد وآخر في عمله الفني المتشابك. ومن الأهمية بنفس القدر ألاّ ننخدع في تصوّر أن دوستويفسكي، في وضعه راسكولنيكوف في مثل هذه الأوضاع الواقعية، كان يقوم بشيء آخر غير اتخاذ دور واعتماد طريقة لتوظيف أساليب بسيكولوجية مشابهة لتلك التي يستخدمها تولستوي وكتّاب واقعيون آخرون، وإن كان هنا بعمق أكبر وتركيز أيديولوجي أعظم. فاستخدامه

الدراماتيكي للزمن، من حيث الاستغراق في تحليل الأمور وتقليبها من عدة وجوه، كان أيضاً تجديداً جريئاً في الشكل الروائي. أي أن بناء «الجريمة والعقاب» بما يشبه تراجيديا أثينية محكومة بوحدات الزمان والمكان والحركة الثلاث وبمقتضى عملية «تغيّر الظروف» peripeia، ثم «تغيّر الحالة النفسيّة» catharsis بالتالي، أمر وضعه الكاتب في تصوّره كما أكد ذلك الناقد فيتشيسلاف إيفانوف. على هذا النحو يكون دوستويفسكي قد جمع في عمله بين الرواية البوليسية ورواية الأفكار، أو حمّله معنى رمزياً كذاك الذي توحي به مسرحية أسطورية دينية يتنازع فيها الخير والشر في روح إنسان من القرن التاسع عشر، وكلا التأويلين معاً ممكنان أيضاً. مع ذلك ما من ريب في أن «الجريمة والعقاب» إحدى أعظم روايات الحياة المدينية، وتجسد الشّروط القذرة لتلك الحياة، كما الحالات البسيكولوجية والعاطفية المنحرفة جراء ذلك وعبر صور لا تنسى.

إن راسكولينكوف، الذي يستعد ويحضّر، ثم يرتكب جريمة القتل المخططة في الجزء الأول من الرواية، يخفي فقط «فكرته»، تعليله لما قام به. وعندما تشمل العملية أخت المرابية أيضاً، فإن وحشية الفعل لا يمكن أن تكون غير صادمة. يساهم هذيانه الأخير وافتراض أن أمه وأخته دنيا وأصدقاءه ومعارفه لا يشكون في أمره في تصاعد التوتر، لكن الاهتمام الرئيس للرواية لا يكمن في «من» فعل الفعل، بل في «ما» سبّب الفعل. تكشف جريمة راسكولينكوف نفسها تدريجياً في أطر أيديولوجية من خلال ضغوط مزدوجة من جانب القاضي بروفيري بيتروفيتش ومن جانب ضمير راسكولينكوف نفسه. بوجه عام تجمع محفزاته لارتكاب هذا الفعل بين رغبة غيرية مُفترضة لتخليص العالم من شر بقتل مرابية وبين جنون عظمة «نابليوني» للإثبات عدمياً على أنه فوق القانون ويستطيع ارتكاب القتل مع التمتع بحصانة. يلامس هذان الحافزان وعيه في إطار علاقته مع كل من سونيا مارميلادوفا، الفتاة العاهرة التي تؤمن بالله وتسعى لإيصاله إلى الندم والتوبة وسفيرديغايلوف الطامع بأخته دنيا الذي يمثل بأقذر شكل مفهوم انعدام الضمير، والإرادوية المنفلتة، والذي لا يشعر ببهجة الحياة إلا من خلال

شهوانية حسية مفرطة ومدمرة في الغالب. وهكذا فإذا كانت سونيا تقدم له فرصة إعادة تأهيل أخلاقي من خلال التواضع ونعمة الله الغفور الرحيم، فإن سفيرديغايلوف يعرض أمامه الخيار الذي ينتظر كل من يسعى بغطرسة ليُحل نفسه محل الله. ويجب أن يبقى مثار شك فيما إذا كان راسكولينكوف قد أقلع، أم لا عن مثل هذه الغطرسة، حتى في سجنه السيبيري.

لم يُقدمْ راسكولينكوف إذاً على فعل القتل طمعاً بالمال، بل بغية إثبات ذاته، أو هكذا أحب أن يتصور؛ لكن ربما أيضاً كان ممسوساً بنتيجة ميكروب ما عقلي أصابه. أثناء كتابته «الجريمة والعقاب» قرر دوستويفسكي استخدام كاتبة اختزال للوفاء بالوعد المقطوع لناشر عديم الضمير في تسليمه مخطوط رواية في الموعد المحدد. كانت الرواية هي «المقامر» (Igrok) التي تتحدث عن «ولع» بطلها بالقمار وإصابته بحمى المال. لكن دوستويفسكي كان مصاباً بحمى أخرى: وقع في حب كاتبة الاختزال الشابة آنا سنيتكينا وتزوجا في العام التالي. وعلى الرغم من فارق في السن بينهما بحوالي ربع قرن، إلا أن زواجهما بدا ناجحاً ووفر لدوستويفسكي أمناً عائلياً متزايداً في العقد الأخير من حياته. لكن وجد الزوجان نفسيهما، عقب زواجهما مباشرة، مضطرين لمغادرة البلاد إلى الخارج هرباً من الدائنين. وهكذا قضى دوستويفسكي السنوات الأربع من النفي الثاني، فيما بين ١٨٦٧-١٨٧١، الذي فرضه على نفسه، في أوروبا، وبخاصة في دريسدن. شهدت هذه ا لفترة ولادة روايته العظيمة الثانية «الأبله» (Idiot) في عام ١٨٦٨.

ثمة بعض شك في أن دوستويفسكي نوى في الأصل تطوير العناصر «الشيطانية» لراسكولينكوف في روايته الثانية، لكن وجد نفسه آنئذٍ مأخوذاً برؤيا أخرى متمثلة في «الإنسان الإيجابي الجميل»، مسيح القرن التاسع عشر. وقدّم في شخصية الأمير ميشكين المريض بالصرع صورة جريئة لمخلّص جديد مؤهل لاعتاق روسيا الغارقة في أشراك العدمية والرأسمالية. لم ينجح دوستويفسكي جداً بوجه عام في الجمع بين الأيديولوجيا والسرد الفني هنا. فالرواية مثقلة بالتقريرية في فصول من جزأيها الثالث والرابع، كما آذت الحبكات الثانوية والشخصيات الثانوية المهزارة القصة بدلاً من التركيز على

تصوير المسائل والشخصيات المركزية. لكن حلّق دوستويفسكي في الجزء الأول من الرواية وفي ختامها وبرز هنا بأفضل ما يكون.

في فاتحة الرواية بدا أمامنا «الأبله» المصلح الشبيه بطفل، الأمير ميشكين عائداً بالقطار إلى سان بطرسبورغ. صادف في طريقه روغوجين، الشخصية التي تمثل الجوانب الأكثر قتامة وفسوقاً في الحياة الروسية. كلا الرجلين يتنافسان على طلب يد ناستاسيا فيليبوفنا الجميلة الجذابة. وتسعى هذه الأخيرة في خيلاء فارغ لتجنب الوقوع ضحية لاستغلال الجنرالات والتجار الأثرياء، وأثناء مشهد ضم جمعاً من الناس في ختام الجزء الأول قذفت برزمة المائة ألف روبل العائدة لروغوجين في النار لتختبر قوة عزم وتصميم طالب يدها. تبدو رسالة ميشكين، في مواجهة إيبانشين العنيف الهائج وأسرة إيفولجين وأمام هذه الدوامة الرأسمالية ورفض العدميين لكل القيم الأخلاقية، غير وافية بالغرض: فالجمال هو الذي سيصلح ويجدّد العالم. لكن هل يستطيع هو إنقاذ ناستاسيا فيليبوفنا الجميلة؟ كان جوابه النهائي على المواقف العدمية الأكثر تخريباً، على «التوضيح الضروري» للطالب المسلول إيبوليت، والذي يمكن أن يهز إيمان الإنسان بنفس القدر والطريقة التي تفعله لوحة هولبين «المسيح في الضريح»، هو إطلاق فكرة المسيح الروسي، مقاومة الإلحاد والكاثوليكية الرومانية وإعلان دوره كمخلّص. لكن ذلك لم يخلّص ناستاسيا، التي نوى الزواج منها، من الوقوع ضحية روغوجين. تختتم الرواية بسهر وبصلوات طوال الليل من قبل روغوجين وميشكين أمام فراش موتها وعودة المخلّص إلى حالة المرض - البلاهة.

تُعدّ وجهة نظر دوستويفسكي إزاء روسيا، التي طرحها من منفاه الأوروبي، في «الأبله»، تشاؤمية، على الرغم من الرؤيا الخاصة بالمسيح الروسي والأمل التبشيري - الديني في أن تصبح روسيا المخلّص الأخلاقي للغرب. واقترب أكثر، مع استمرار نفيه، من وجهة النظر القائلة بأن روسيا «ممسوسة» بشرٍ خطير وفق ما دلّ عليه عمله «حياة آثم خطير» الذي يعد نوعاً من سيرة دينية hagiography عصرية.

كانت هيمنة الرواية كأداة رئيسة للتعبير الواقعي في الأدب مسألة محسومة ومحل إجماع مع بداية السبعينات. علاوة على ذلك، فمع بروز إحساس شعبوي قوي بدأت الروح السجالية التي وسمت الأدب في العقد السابق تشهد الآن تغيراً أو تحولاً دقيقاً وحاداً، ولا سيما باتجاه مطالبة الأدب بطرح أجوبة إيجابية على القضايا الاجتماعية الضاغطة والملحة. تجلت أمارات هذا التحول في بروز أدب جدي. كانت مسألة البطل «الإيجابي»، البطل – المثال، واحدة من أكثر المسائل الجدية المطروحة، إلى جانب قضية أخرى اكتسبت نفس الأهمية تقريباً، وهي «قضية المرأة» وتحررها وما يتصل بذلك من أمور مثل الطلاق والدور الاجتماعي للنساء بوجه عام. وجاء الدور البارز الذي لعبته النساء في الأنشطة الثورية الشعبوية لتزيد من الاهتمام بهذه القضية. اشتملت «قضية المرأة» أيضاً على موضوع هام آخر هو دور الأسرة في روسيا في الحياة الاجتماعية. يُضاف إلى كل ذلك القضية العامة الكبرى – الرأسمالية في روسيا في المرحلة التالية للتخلص من نظام العبودية والشرور المتصلة بسلطة المال. لكن بالتساوق مع المُثل والأفكار الشعبوية كان ثمة اهتمامات في الأدب لم تؤكد على الانقسامات الطبقية والتناحرات السياسية بقدر ما أكدت على الحاجة إلى المصالحة الاجتماعية والعدالة الاجتماعية، إلى الحب وليس إلى التنافر وعلى الاستعداد للبحث عن أجوبة دينية أكثر منه عن أجوبة ثورية. واجهت الرواية الواقعية الروسية في السبعينات هذه القضايا والمواضيع بروح الثقة والأمل وكلحظة حسم في بحث الروائيين عن الإيمان بعد عقد من الشكوك.

برزت لا ثورية الأدب بأجلى صورة في العمل الأهم للكاتب نيكولاي ليسكوف بعنوان «على وشك القتال» لعام ١٨٧١ وأتبعها في عام ١٨٧٢ بعمل آخر شهير بعنوان «جمهور الكاتدرائية» مجّد فيه سيرة الكهنوت الروسي. فالخوري توبيروزوف وشمّاسة أخيلاخالدان في ذاكرة الناس، وبخاصة الأول، نظراً للشبه الواضح بينه وبين كبير الكهنة الشهير في التاريخ الروسي أفاكوم ولجرأته في الدفاع عن الأرثوذكسية. صوّر ليسكوف الإكليروس الروسي بروحية المحبة والتعاطف، لكن بسياق

واقعي، وأشار إلى الدور الإيجابي للمؤسسة الدينية في المجتمع الروسي. وعبّر عن إعجابه الشديد بالإيمان الأصيل والتقليد في قصتين متميزتين كتبهما في عام ١٨٧٣ - «ملاك لا ينسى» (Zapechatlenny angel) و«المتجول المفتون» (ocharovanny strannik). تصف القصة الأولى، في تعبير حماسي جذاب، الورع الذي تبديه جماعة من المنشقين الدينيين أمام أيقونة معبرة، في حين تتخذ الثانية شكل شبه ملحمة mini-epic في وصفها حياة العبد إيفان فلياجين الذي يخوض مغامرات غير عادية ومرعبة غالباً. وفي قصته «إلى آخر العالم» (Na krayu sveta) لعام ١٨٧٥ يصور ليسكوف، دونما تمجيد المؤسسات والمواقف الدينية، وعبر نقد على طول الخط للبيروقراطية الدينية، المعضلة التي تواجه قساً أرثوذكسياً طموحاً، عندما يكتشف، أثناء عاصفة ثلجية سيبيرية، أن دليله الوثني الجاهل مسيحي مندفع فعلاً أكثر من بعض رعاة الكنيسة المسيحية.

مثّل الكاتب سالتيكوف - شيدرين الناقد الرئيس والمعارض الصريح للواقع القائم وجهة نظر نقيضة لتلك التي عبّر عنها ليسكوف. تعتبر روايته «تاريخ مدينة» (Istoria odnogo goreda) لعام ١٨٦٩-١٨٧٠ تاريخاً للحكام الروس بقناع تاريخ مدينة صغيرة في أحد الأقاليم سماها «غلوبوف» (حرفياً بالروسية: «الغبية») كتبها مؤرشف كهنوتي بلغة متسمة بالمبالغة الساذجة لا يقوى معها حتى أكثر القراء الحياديين اللامبالين من كبح انفجارات ضحكه. تفند هذه الرواية بأسلوب ساتيري جلي اللانضج السياسي للموقف الروسي تجاه الحكومة، كما الخضوع الجبان لعامة الشعب لنزوات السلطة والحكام. أكثر الحكام فظاعة وترويعاً هو أوغريوم - بورتشيف، المصورّ على نحو يُذكّر بصورة أراكتشيف وزير داخلية القيصر ألكسندر الأول، والذي يضاهي في قمعه الهمجي وأساليبه الوحشية في زمن لاحق يوسف ستالين. وشكلت المزاوجة الماهرة بين التعرية الواقعية والمبالغة الفاضحة، الشبيهة في أيامنا بالتعبيرية الساخرة، الأسلوب الرئيس لطريقة سالتيكوف الانتقادية في هذا العمل. من جانب آخر، في رائعته « آل غولافليوف» (Gospoda Golovlevy) التالية

(١٨٧٥-١٨٨٠) كانت النغمة الأسلوبية المسيطرة واقعية، لكن في إهاب قاتم قاس، بحيث بدت المبالغة في الوصف الساخر للشخصية مناسبة كلياً.

على أساس هذه الرواية المخلخلة التركيب نسبياً إنما أُمكن لسالتيكوف شيدرين الإدعاء بشهرة عالمية. كُتبت هذه الرواية على مدى عدة سنوات ونشرت متفرقة، وعلى ذلك عانى خيطها السردي من عدم تماسك كرونولوجي ومن إسهاب. ولم تضعف الثيمة الرئيسية للعمل، المتمثلة في انحطاط عائلة مالكة للأقنان إثر إلغاء نظام القنانة، ثم تفككها التدريجي الكامل، بسبب هذه الخلخلة البنيوية المشار إليها، لأن التركيز جاء دوماً على الشخصيات المركزية - أولاً على الأم ربة الأسرة إيرينا بيتروفنا، ومن ثم على ابنها وارثها بروفيري أو «لودوشكا»، الاسم الذي عرف به أكثر. يبدو أن البغض القاسي والمستقر، الواضح في كتابته الصلبة جداً كالفولاذ، هو ما كوّن موقف سالتيكوف تجاه العلاقات العائلية. فتكمن تجربة مؤلمة، خاصة بسيرته الذاتية، في صلب ذلك البغض. وفي تصويره اللامشفق للأم إيرينا بيتروفنا، البخيلة الخسيسة القاسية القلب، يمكن أن يتصور القارئ جرحاً قديماً مستقراً في أعماقه. لكن تمتلك صورتها بعض الملامح المقبولة. فبرغم أن إيرينا بيتروفنا ساعية بلا كلل خلف المال، لكنها نشيطة ومغامرة بشكل استثنائي، وإذا كانت قد خلقت مسوخاً من هؤلاء الأكثر قرباً منها بسبب فرط نهمها وشدة حرصها، إلا أنها تستطيع أيضاً العطف على ضحاياها. لكن مثل هذا العطف مفقود تماماً لدى لودوشكا غولافليوف. فهذا الأخير يخفي بخله ونذالته خلف ستار من النفاق والجعجعة الكلامية الزائفة الشبيهة بتلك التي يلجأ إليها الشحاذون، وإلى الحد الذي يوحي بأنه شخص مريض أكثر منه شرير. وفي الحقيقة فإن لودوشكا غولافليوف، يمثل في العالم المتعفن للأسرة الإقطاعية الروسية، وفق تصور سالتيكوف، المرحلة النهائية للفساد الشامل، كما يمثل أبلوموف المرحلة الأخيرة من صفات «الإنسان الزائد» في المجتمع. لكن ثمة عمق وغنى عام في واقعية الرواية، ولا سيما في تجسيدها الحالة المرضية لعالم أسرة غولافليوف. فمعظم أفرادها غارقون في لجة الإدمان على الكحول، ومن هذه الزاوية ليس أمراً غريباً تشبيه العمل ببيان فيكتوري حول مضار الشراب.

على هذا النحو تمثل الرواية ضرباً من هجاء مرير في العمق يحمل في طياته شكاً في أية إمكانية للإصلاح، على الرغم من الغصص وآلام الضمير التي يكابدها لودوشكا عند النهاية.

وخلال السبعينيات نشر سالتيكوف - شيدرين عدداً من الأعمال تضمنت اسكتشات ساتيرية لأنماط جديدة من رأسماليين وبيروقراطيين فاسدين وأوغاد آخرين يمثلون المرحلة مثل «البومبادوريون والبومبادورية» (Pompadury i pompadurshi)، «مذكرات قروي في بطرسبورغ» (Dnevnik provintsiala v Peterburge)، «سادة طشقنديون» (Gospoda Tashkentsy). وفي نهاية هذا العقد نشر العمل الأبرز والأهم من هذه الاسكتشات الساتيرية بعنوان «ملاذ مونريبو» (Ubezhishe Monrepo) لعام ١٨٧٨-١٨٧٩.

نعثر أيضاً على معالجات واقعية بروح نقدية للتأثير البورجوازي في المجتمع الروسي في أعمال الكسي بيسيمسكي في هذه الفترة. تبيّن روايته «في الدوامة» (V vodovorote) لعام ١٨٧١ كيف يمكن أن تُفتقد العواطف النبيلة في دوامة الحياة البورجوازية. وإذا كانت مسرحياته قد تعاملت مع الشرور الاجتماعية الرأسمالية في طور النشوء، فقد كانت تنقصها البراعة التقنية إلى حد كبير، كما حولتها النغمة الحاقدة إلى شبه نصوص مسرحية دعائية. تعكس آخر أعماله، وهما رواية «البورجوازيون الصغار» (Meshane) لعام ١٨٧٧ و«الماسونيون» (Masony) لعام ١٨٨٠، مقاربته اليمينية عموماً للتغيرات الجارية في المجتمع الروسي. فتحاول الأولى بشكل ديكوري بعث أو استعادة المثالية «الفروسية» في الكفاح ضد المعايير والقيم البورجوازية، في حين تتوجه الثانية، كرواية تاريخية، دون نجاح إلى الماسونية بحثاً عن ترياق لعلاج الروح التجارية (الماركنتيلية) المتفشية. كان لافتاً أكثر بوليسلاف ماركيفيتش (١٨٢٢-١٨٨٤) من حيث التأكيد على القيم اليمينية. فروايته «مارينا من القرن الأحمر» (Marina iz Alogo Roga) لعام ١٨٧٣ تصور بشكل ميلودرامي البطلة التي تتخلى عن عدميتها وتتزوج من أرستقراطي. وفي عام ١٨٧٨ باشر ماركيفيتش نشر ثلاثيته الروائية بادئاً

بالجزء الأول «ربع قرن مضى» حول المرحلة التي سبقت وتلت إلغاء نظام القنانة والتي تعرّض فيها أساساً إلى صراع الأجيال في هرم طبقة النبلاء.

كان أدب الشعبوية يسارياً بوجه عام، ناقداً للرأسمالية ومتبنياً مفهوم أو وجهة نظر «خدمة الشعب»، «الفلاحين والبروليتاريا». استخدم أنوكينتي أوموليفسكي (١٨٣٦-١٨٨٣) في روايته «خطوة فخطوة» (shag za shagom) لعام ١٨٧٠ خبرة سيرته الذاتية لوصف الأهداف الدعوية السياسية للشعبوية، لكنها جاءت عملاً ضعيفاً رغم جاذبية مسرح أحداثها السيبيري، في حين قدّم إيفان كوشيفسكي (١٨٤٧-١٨٧٦) في روايته «نيكولاي نيغوريف» (Nikolay Negorev) شبه سيرة ذاتية تمحورت حول موضوع التعليم. على النقيض من ذلك قدمت الروايات العديدة، التي ألفها ألكسندر شيلر - ميخايلوف (١٨٣٨-١٩٠٠)، وجهة نظر عامة نمطية مكررة وضحلة لروح الستينات، ولا سيما في «المستنقعات النتنة» (Gnilye bolota) لعام ١٨٦٤، ومال لأمثلة القوى التقدمية في المجتمع المحرضة ضد البنى والقوى الرجعية، كما في «عائلة أوبنوسكوف» (Gospoda obnoskovy) لعام ١٨٦٨، وفي «أعشاش عتيقة» (Starye gnezda) لعام ١٨٧٥. وعلى الرغم من أن قسطنطين ستانيوكوفيتش (١٨٤٣-١٩٠٣) معروف أكثر بأعماله حول الحياة البحرية، إلا أنه أسهم وعلى نحو مهم في الأدب الشعبوي بروايته «بدون مخرج» (Bez iskhoda) لعام ١٨٧٣ و«شقيقان» (Dva brata) لعام ١٨٨٠ حول الأنشطة الدعائية للشعبويين.

تلقى «موضوع المرأة» إضاءة شاملة في عمل الكاتبة ناديجدا خوفشينسكيا - زايونتشيكوفسكايا (١٨٢٥-١٨٨٩) التي نشرت معظم أعمالها بالاسم المستعار ف. كريستوفسكي. رسمت قصصها القصيرة ورواياتها العائدة لخمسينيات القرن لوحة كئيبة للنساء الروسيات المضطهدات. لكنها ركزت في أعمالها في العقدين التاليين، وبخاصة في السبعينيات، على الجوانب الإيجابية للتضحية الذاتية الشعبوية الطابع في سبيل قضية الشعب، كما في روايتيها «الدب الأكبر» (Bolshaya medveditsa) لعام ١٨٧٢ و«المعلمة» (uchitelnitsa) لعام ١٨٨٠. كان أيضاً نيكولاي زلاتوفراتسكي (١٨٤٥-١٩١١) واحداً من أكثر

الكتاب الواقعيين الثوثيقيين ومن ذوي الميول الشعبوية، وأسهم في دراسته «الفلاحون المحلّفون» (Krestyane – Prisyazhnye) لعام ١٨٧٤-١٨٧٥ بفضح ظلم المؤسسة القضائية للفلاحين. كما كانت مجموعة دراسات واستطلاعات الكاتب غليب أوسبينسكي المكرسة لحياة الفلاحين بعنوان «منكرات قروية» (Iz derevenskogo dnevnika) لأعوام ١٨٧٧-١٨٨٠ نموذجاً ناجحاً لهذا النوع من المعالجة وذات قيمة أدبية أكبر.

من بين العبقريات الأكثر أصالة التي بلغت النضج في السبعينيات كان بافل ميلنيكوف - بيشيرسكي (١٨١٨-١٨٨٣). عمل موظفاً في منطقة نيجني نوففورود (غوركي لاحقاً) ووظف خبرته في مجال الأتنوغرافيا والتاريخ في دراسات جماعات المنشقين الدينيين و«المؤمنين القدامى» الذين تكاثروا على طول ضفتي الفولغا. نشر الكثير من أعماله بدءاً من الخمسينيات، لكن شهرته استندت أساساً على روايته «في الغابات» (V lesakh) لعام ١٨٧٥ وتتمتها «في الجبال» (V gorakh) خلال الأعوام بين ١٨٧٥-١٨٨١. تصف الأولى بتفصيل وافر حيوات «المؤمنين القدامى» النشطة، الورعة والغنية في غابات الضفة اليسرى للغولغا، مع وصف لأنماط من الحياة الفلاحية الروسية لم تكن معروفة قبلاً من قبل جمهور القراء. وركزت الثانية، التي افتقرت إلى الأجواء الشاعرية، أكثر على نشوء شريحة مالكة للمال وما تلا ذلك من استغلال للفلاحين القاطنين على تلال وسفوح الضفة اليسرى للغولغا. وهنا اتحدت معرفة الكاتب بالمنطقة مع قوة ملاحظته وبراعة وصفه لتعطينا روائع من أدب الأقاليم.

باختصار، كان الأدب النثري في السبعينيات غزيراً، جدّي القصد ومتفاوت الجودة، لكنه سعى دوماً لتوسيع آفاقه عبر تطوير وإتقان الشكل الروائي. وبلغت هذه السيرورة ذروتها وإنجازاتها الأعظم في أعمال تولستوي ودوستويفسكي وفي أعمال سلفهما تورغنيف.

خلال السبعينيات، وبينما كان مقيماً معظم الوقت في باريس، أحس تورغنيف، أكثر من أي وقت مضى، بإشكالية وضعه الحرج ككاتب روسي

غائب عن بلاده. وفكر هنري جيمس، الذي أصبح صديقاً حميماً له في غضون هذه الفترة، أنه من المهين إدراجه في موسوعته «الشعراء والروائيون الفرنسيون» الصادرة في عام ١٨٧٨. عرف تورغنيف أن سمعته توقفت على استعادة تأييد الجيل الجديد (الأصغر) من الانتلجنتسيا الروسية. ومن أجل هذه الغاية بذل جهوداً جدّية للتغلب على الفلسفة التشاؤمية والنزعة النوستالجية المميزة لكتاباته بعد «الآباء والأبناء». أكدت «ذكريات أدبية» (Literaturnye vospominaniya) الصادرة عام ١٨٦٨ قربه من بيلينسكي، التزامه بالغرب وتجربته الفريدة مع الثورة. وتضمنت قصته الطويلة «الملك لير هائماً في السهوب» (Stepnoy korol Lir) لعام ١٨٧٠ خيبة أمله إزاء سرعة تحول الأذواق الشعبية. وفي حين كانت قصته الطويلة التالية «فيوض الربيع» (Veshnie vody) لعام ١٨٧٢ آخر قصة كبيرة كتبها حول موضوع الحب «تورغينيفية» الطابع في تركيزها على الحب الأول، لكنها أيضاً واقعية مع مسحة تشاؤمية في معالجتها للخيانة في الحب. لاقت أهواء الحب إضاءة أكبر في قصتيه «نهاية تشيرتوبخانوف» (١٨٧٢) و«بونين وبابورين» (١٨٧٤)، برغم أن أهمية الأخيرة تنبع إلى درجة كبيرة من المغزى السياسي لمعارضة الشخصيتين الأساسيتين لنظام القنانة. فتشير هاتان الشخصيتان إلى ممثلي «روسيا المجهولة» الذين رأى تورغنيف أنهم سيكونون المصدر الحقيقي للتغيير الاجتماعي والسياسي في الحياة الروسية طبقاً لروايته الأخيرة «الأرض البكر» (Nov) لعام ١٨٧٧.

تهيمن «الأرض البكر» على كل إبداع تورغنيف في السبعينيات. هي أطول رواياته وأقلها نجاحاً في التحليل والأفكار. هي رواية سياسية أساساً، شخصيتها الرئيسة نيجدانوف «رومانتيكي الواقعية» كما سمي، لكنه ضحل جداً كشخصية لتثير اهتمام القارئ. هو هاملتي طامح لأن يكون دونكيخوت، بطل غير بطولي مع طموح وتوق شاعري لأن يصبح ثورياً عملياً، ويفشل في هذا وفي حبه أيضاً للبطلة مريانا ويخلص إلى الانتحار. تتزوج مريانا بعدئذٍ من «البطل الإيجابي» (حسب طرح الرواية له) سولومين المصوّر في هيئةٍ الإنسان العملي الحقيقي «من النمط الأميركي» (حسب وصف

تورغنيف له في ملاحظات له حول الرواية). هو، كممثل للميزات البروليتارية والأهداف الصناعية، يُعدُ مبشراً بالبطل الاشتراكي المستقبلي في الأدب السوفييتي، لكن مع عدم الأخذ بعين الاعتبار الجانب السياسي لهذا النموذج. إذا كان تورغنيف قد أبدى في هذا الإطار نفاذ بصيرة معتبر، فإنه كان فاتراً في معالجته الأفكار السياسية الشعبوية، مع إكباره حقيقةً لإخلاص وتفاني الشعبويين الشباب أنفسهم.

أفضل أقسام الرواية هي تلك التي أصاب تورغنيف فيها دوماً أعظم نجاح: وصفه لعالم الريف والمنزل الريفي لأفراد طبقة النبلاء الروس. منح لوحته، التي صورت آل سبياجين الإقطاعيين ذوي الطموحات البيروقراطية السلطوية، جانباً من سخرية مرّة كشفت ببراعة ادعاءاتهم وأطماعهم واعتدادهم بأنفسهم دون النزول إلى المستوى الكاريكاتوري. لكن يأخذ الكاريكاتور والملل نصيبهما لدى تصوير الشعبويين وأنشطتهم، لدرجة أن الرواية، كتشريح لبدايات التمرد السياسي في الريف الروسي، تفشل في المحصلة في أن تكون مقنعة، كما أنها، كرواية سياسية، مصممة للدلالة على أنه بالحرث العميق فقط بالأرض البكر للطبقة الفلاحية الروسية، يمكن حث الناس ودفعهم للحركة والفعل، تُقرأ أكثر كتحذير من التغيير الجذري أكثر منه كموافقة على الآراء الثورية. على هذا النحو يمكن القول إن الرواية فشلت في إعادة الاعتبار لمنزلة تورغنيف في أوساط الجيل الشاب الجديد، لكنها لم تعق جدياً الترحيب الحار الذي استُقبل به في وطنه أثناء عودته إليه في عام ١٨٧٩. وفي تلك السنة نال شرفاً أكبر في أن يكون الكاتب الروسي الأول الذي يمنح درجة الدكتوراه في القانون المدني من قبل جامعة أكسفورد، كما أنه أيضاً في عام ١٨٧٩ جدد صداقته بتولستوي بعد سبعة عشر عاماً من صدع أصاب علاقتهما.

بعد الجهد الهائل الذي بذله تولستوي في كتابة «الحرب والسلم» لم يكن مفاجئاً أن عانى من اعتلال ذهني وجسمي. كما أن زواجه، وإن وفّر له طمأنينة بيتية عامة، إلا أن الخصومات والمشاحنات والاتهامات المتبادلة قد أفسدته. بعدئذٍ، في عام ١٨٦٩، أثناء ليلة قضاها في «أرزاماس»، تعرض

لشبه نوبة جنون تضمنت رؤيا مرعبة للموت. في هذه الفترة قاده إلحاحه للعثور على أجوبة دينية للانكباب على تعلم اللغة اليونانية القديمة من أجل التمكن من دراسة الأناجيل في نصوص أصلية، إضافة إلى الإغراء المتمثل في الاطلاع على الأدب اليوناني الكلاسيكي. وهكذا تخلى عن الخطة الأولية لتأليف رواية حول مرحلة القيصر بطرس الأكبر. هنا ساءت صحته تحت وطأة ا لمشاكل المادية وهذه الاهتمامات الجديدة، فبحث عن ملاذ وعلاج في منطقة سمارا. وعندما عاد معافى عاد مجدداً إلى اهتملماته التعليمية وغاص كلياً في تأليف كتاب من أربعة أجزاء بعنوان «الأبجدية» (Azbuka)، أو مرشد أولي لمحو الأمية لدى أطفال الفلاحين. قاد ذلك إلى رفض تولستوي للنظام التعليمي القائم وإلى ادعائه بأنه فهم الحاجات التعليمية للفلاحين أكثر من الآخرين. في الإطار العملي كان ذلك بمثابة إسهام مباشر في القضية الشعبوية المثيرة بخصوص كيف يمكن للشرائح الاجتماعية ذات الحظوة والامتياز أن تخدم بشكل أفضل حاجات الفلاحين. أياً كانت درجة الثقة اجتماعياً بهذه الجهود التعليمية، لكنها خدمت حاجات الأدب جزئياً فقط. بحلول عام ١٨٧٣ استغرق الكاتب اهتمام أدبي جديد: كتابة عمل (وصفه لزوجته قبل نحو عامين بالعظيم) نقي وأنيف ومصفى ككل الأدب اليوناني القديم. اتخذ هذا العمل شكل رواية «آنا كارنينا» (١٨٧٣-١٨٧٧).

ثمة نقاء وأناقة وصفاء في «آنا كارنينا»، بحيث لا يمكن مقارنة «الحرب والسلم» الشائكة والمتداخلة الأحداث بها. هي تناقش مواضيع معاصرة مثل موضوع المرأة، الموضوع الفلاحي، دور الأسرة، الزواج كعقد اجتماعي أساسي، العلاقة بين الإقطاعيين النبلاء والفلاحين، بين المدينة والقرية، بين الأساليب البطريركية القديمة والقرن التاسع عشر الصناعي. قد لا يكون تولستوي الواعظ فضولياً، رغم إمكانية تمييز حضوره في كل شيء، وهو يجعل من قسطنطين ليفين، البطل الأكثر تشبثاً برأيه، في الأدب الروسي. لكن وعظيته منحلة في حركية الرواية وفي الإحساس بواقع محكوم بقواعد وسنن اجتماعية ومتداخلة مع روتين الحياة وطرائق الكلام والسلوك. والعنصر المسيطر في الرواية هو الحركة.

فيستحضر تولستوي المجتمع بأكمله، من خلال نقل القارئ دون جهد يذكر، من مشهد إلى مشهد، من بيئة اجتماعية إلى أخرى مثيراً ظلالاً لا تحصى من الأحاسيس والمشاعر وعاقداً لعلاقات عائلية واجتماعية كثيرة أيضاً ببراعة فائقة. على هذا النحو تعتبر «آنا كارنينا» رواية تولستوي الأنضج بحق، كما تعتبر شخصية آنا – البطلة التراجيدية، من نمط إغريقي وفق رؤية تولستوي – مصدر الجاذبية الأكبر.

ربما تكون الرواية، في رسالتها الأساسية أو النهائية، غير تراجيدية لكن تولستوي قصد دون شك في تصوره لبطلته أن يشير أو يلفت النظر إلى درس أخلاقي. والعبارة الشهيرة – «لي النقمة أنا أُجازي»(*) التي تتصدر الرواية توحي بذلك بشكل واضح. كان تولستوي دون ريب قاسياً في حكمه الأخلاقي بقدر ما تعلق ذلك ببطلته، لكن من الصحيح بنفس القدر أيضاً أن التركيز على الجانب الأخلاقي في تصوير آنا قد أثمر إحساساً متنامياً بالبعد التراجيدي لحياتها. يرفض تولستوي اعتبارات ظروف نشأة بطلته التي يمكن أن توضح أو تبرر سلوكها، كما يرفض أي خيار آخر لها انطلاقاً من التصور والخيار الذي افترضه أساساً والمؤدي بها إلى تراجيديا. يرفض تولستوي، انطلاقاً من مفهومه الصارم لدور النساء الاجتماعي، تفكير بطلته بالطلاق، مغازلة آخر وأية تبريرات دينية لمثل هذا السلوك. يبدو كأن ثمة قوة قدرية تدفع حياة آنا وخياراتها بصرامة نحو مسار مستقيم شبيه بخطوط سكة الحديد تدخل عبره في الرواية ويؤدي بها في النهاية إلى الانتحار. فعندما غادرت إلى موسكو تاركةً ابنها سيريوجا لأول مرة من أجل حلّ خلاف زوجي بين أخيها وستيفا أبلونسكي اختار لها القدر مكاناً للجلوس في القطار بجانب والدة فرونسكي، وعلى ذلك كان من الصعب ألاّ تقابله وجهاً لوجهه عند الوصول من السفر. لاحظ فرونسكي حيويتها الخامدة والبريق في عينيها الذي تجهد لإطفائه، لكن المشع في ابتسامتها. هذه ليست بطلة رومانتيكية، بل امرأة حيوية بنت زمانها تبحث عن سعادة لا يستطيع زوجها

(*) العبارة مأخوذة من رسالة القديس بولص إلى أهل رومية.

توفيرها لها، وفي ممارستها لتلك السعادة مع فرونسكي تصبح منبوذة اجتماعياً. تؤكد الأخلاق التولستوية الصارمة على أن انتهاك ميثاق الزواج شكل من الارتداد عن الدين ويحمل معه خسارة تراجيدية لأعز وأثمن شيء ويعرّض في النهاية كل الحياة والسعادة إلى خطر.

تمضي رواية «آنا كارنينا» في جزأين منها في طريقين. فحتى ختام الجزء الرابع (الأقصر من كل الأجزاء، مثله مثل الجزء الثامن) تتطور قصة آنا لتصبح قصة زوجة ارتكبت إثماً بإقامتها علاقة غرام مع فرونسكي وإنجابها طفلاً منه. وابتداءً من فاتحة الجزء الخامس وما تلا ذلك يجري تصويرها كامرأة انتهكت حرمة الزواج، هجرت زوجها وغدت منبوذة. هوت خياراتها إلى درجة الحاجة القصوى المبتغاة لأن تبقى جذابة جنسياً لعشيقها؛ وعندما تتلاشى هذه الجاذبية لا تجد ملاذاً لها سوى هذا الحل الانتقامي - الانتحار. تقتل نفسها، جزئياً، كي توجه طعنة لفرونسكي لعدم إخلاصه. لكن ثمة قصة مقابلة، في إطار تحقيق مدروس لهذه التراجيديا، هي قصة ليفين الذي يسعى، من خلال زواجه من كيتي شيرباتسكايا، إلى تحقيق توازن فكري - فلسفي وعاطفي لم يحققه من قبل. النقطة المحورية هي فاتحة الفصل الخامس مع زفاف ليفين الذي يقود عبر مراحل شتى متفاوتة لكن حتمية - موت أخيه، حمل كيتي، تكوّن تدريجي لحياة عائلية مستقرة.... - إلى اكتشاف ليفين بالمحصلة النهائية معنى الحياة، أو كما تصفها الأسطر الختامية للرواية في نقل لأفكاره.... «لكن حياتي بأسرها منذ الآن، كل لحظة من حياتي، بغض النظر عما سيقع لي، سيكون لها معنى، سيكون لها طابع بوسعي أن أُسبغه عليها: ألا وهو طابع الخير».

قصتا آنا وقسطنطين ليفين منفصلتان تقريباً إحداها عن الأخرى في الرواية، لكنهما تعكسان عظة أخلاقية واحدة، تولستوية متعلقة مباشرة بالزواج كعقد اجتماعي أساسي، مع الإصرار بأن انتهاك هذا العقد يفضي إلى تراجيديا، في حين تؤمّن المحافظة عليه واحترامه إمكانية حياة ذات معنى أخيراً. فكل من له صلة بتراجيديا آنا خسر ما سعى جاهداً إليه: خسرت آنا ابنها سيريوجا، خسر كارينين الترقية الوظيفية، خسر فرونسكي فرصة تثبيت

نسب أطفاله قانونياً وحملهم اسم عائلته. أيضاً إذا كانت آنا مصمّمة كي تكون صورة لامرأة عاطفية شهوانية مندفعة باتجاه العلاقة الغرامية الجنسية، فإن تولستوي نجح فقط في جعل اندفاعها في هذا الاتجاه يبدو آثماً ومستحقاً الشجب وأتاح لها صراعاً مع ضميرها الآثم بوسائل عقلانية فقط. هكذا أصبحت منقسمة ضد ذاتها، غير قادرة على إنقاذ نفسها من النهاية - الموت المنطقي لتفكيرها، أي لم يبق من خيار سوى الانتحار. ليفين نفسه تعرّض لما يشبه ذلك. راودته فكرة الانتحار من خلال عملية منطقية مشابهة. لكن احترامه لأخلاقيات الزواج والعلاقة الزوجية أتاح له العثور على جواب ديني، وليس عقلاني، حيث تمكّن، بإدراك أن ما هو جيد وسيئ خارج مقياس العلة والأثر، من فهم قانون الصواب والخطأ المدرك من قبل الفلاحين بالحدس وبدهياً، واعتبر نفسه واحداً منهم. بهذه الطريقة - وكيفما بدا هيناً، أو سطحياً الحل التولستوي - استطاع ليفين النجاة بروحه.

عندما تسحب الأخلاقية التولستوية خصلها العنكبوتية من القصة، فإن ما يشع هو الحيوية الآثرة المثيرة لآنّا نفسها. فيمتلك عالم مجتمع سان بطرسبورغ، الذي يعبس تولستوي له بتهجم وقسوة، مظاهر زاهية ورقة جذابة تتحرك وسطها آنّا بأناقة وعفوية وبساطة. قليلون حزروا ما بداخلها من غم. وحتى ليفين، عندما قابلها للمرة الأولى والوحيدة قبل موتها بوقت قصير، لمس ولاحظ ذكاءَها وأناقتها وجمالها وصدقها، لكنه بالكاد ميّز القلق الذي يسمم حياتها وجعلها لا تطاق. ومع أن الرأي النسوي المدافع عن المرأة والمساواة بين الجنسين ربما يرفض إنجاز تولستوي لصورة آنّا كارنينا، إلا أن المرء لا بد أن يقر بحيويتها وفتنتها وأن يتعاطف معها في موتها كتعاطفه مع أية قصة انتحار محزنة مع نهاية الحب. لقد نفخ تولستوي الحياة فيها؛ وموتها غدا أخلد من مواعظه الأخلاقية.

«آنا كارنينا»، كرواية اجتماعية، لم تهتم بمسألة الزواج في مجتمع غير ليبرالي فقط، بل وبقضية المصالحة الاجتماعية والالتزام الديني الذي تتطلبه هذه المصالحة. ومع أن وجهة نظر تولستوي للعالم ربما تكون قديمة وفلاحية في جوهرها وتوجهها، إلا أنه حاول عبر نموذج قسطنطين ليفين

أن يُري أن باستطاعة المجتمع الروسي تحرير نفسه من التناحرات بين طبقتي الفلاحين والنبلاء. فتلقائياً استطاع ليفين تحرير نفسه من الشرور التي اكتنفت حياته السابقة بواسطة قناعات دينية اكتشفها. استمرت محاولة تولستوي الدعوة لمثل هذا التحرر الروحي على مدى الثلاثين سنة التالية من «هدايته» الدينية وإخلاصه للتولستوية، لكن من المشكوك فيه إن كان قد عبر عن ذلك بأملٍ أكبر في التحقق أكثر مما عبرت عنه أفكار ليفين الأخيرة في ختام «آنا كارنينا».

في عام ١٨٦٩ كتب دوستويفسكي إلى الناقد نيكولاي ستراخوف زاعماً: «لي وجهة نظري الخاصة بالواقعية [في الفن]، وما تدعوه الغالبية من قبيل الخيالي Fantastic والاستثنائي تقريباً يؤلف بالنسبة لي أحياناً جوهر ما واقعي. إن عادية الظواهر والنظرة التقليدية لها ليست، برأيي، واقعية، بل على العكس». وعرف، وهو في معرض دفاعه عن روايته «الأبله» التي هاجمها البعض ووصمها باللاواقعية، بأن الصحافة اليومية عرضت شواهد متزايدة انتشرت في المجتمع الروسي عن لا واقعيته السياسية والأخلاقية. في ذلك الحين كان في مغتربه وغير ذي صلة مباشرة بالناس. وعلى الرغم، ربما، من إعجابه بجنيف وفيفاري وميلان وفلورنسا أثناء زياراته لها، إلا أنه كان في حنين زائد ومتصاعد لروسيا. دلت الكوميديا السوداء التي خطتها يده في تلك الأثناء بعنوان «الزوج الأبدي» (Vechny muzh) لعام ١٨٧٠، كم كان خبيراً في هذا الجنس، وعندما علم في أواخر عام ١٨٦٩ باغتيال طالب اسمه إيفانوف بناءً على تعليمات نيتشايف أحس بأن سوداوية مزاجه كما منهجه الأدبي قد شدّاه بعيداً عن كتابة سيرة رجل دين كان وضع خطتها بعنوان «حياة آثم كبير» باتجاه موضوع سياسي أكثر إثماً. وكانت النتيجة روايته الأكثر كآبة «الشياطين» (Besy) لعام ١٨٧١-١٨٧٢.

تدور رواية «الشياطين» حول مقتل الشاب المثقف شاتوف، الذي شكل تبرؤه، على ما يبدو، من أفكاره السابقة برفضه للاشتراكية، تهديداً للخلية الثورية التي كان عضواً فيها. وبناءً على تعليمات نيتشايف صار بيترفيرخوفنسكي وأعضاء الخلية الآخرون شركاء في اغتيال شاتوف. ماذا

تلبّس عقول هؤلاء الثوريين المزعومين وجعلهم يقدمون على قتل أحد رفاقهم، ما الشياطين التي دفعتهم إلى ذلك؟

تعتبر رواية «الشياطين» تشريحاً لحالة الانتلجنتسيا الروسية في بداية السبعينيات. مثلت شخصية ستيبان فيرخوفنسكي الجيل الأول للانتلجنتسيا. كان هذا صورة نمطية لـــ «رجل الأربعينيات»، أوروبي التوجه استحوذت عليه ضبابياً أفكار ومثل عليا ليبرالية، وكثيراً ما طعّم حديثه بعبارات فرنسية. والأهم من ذلك أنه كان معلماً خصوصياً لنيكولاي ستافروغين الابن المتفتح للعائلة الأكثر ثراءً في تلك الناحية. ولستافروغين هذا تلامذة أيضاً أمثال كيريلوف وشاتوف اللّذين تغلغلت أفكاره في صميمهما وتمكنت منهما بشكل أشبه ما يكون بدخول الشياطين إلى قطيع خنازير، وبما يذكّر بقصة المسيح والرجل الممسوس بالشياطين (التي اقتبست من إنجيل لوقا [٨: ٣٢-٦] وتصدّرت إحدى فصول الرواية. كيريلوف ممسوس بفكرة مفادها أنه بقتل نفسه يستطيع تحرير الإنسانية إلى الأبد من الخوف من الموت وتحويل كل الناس إلى «بشر - آلهة»؛ شاتوف أيضاً ممسوس بفكرة مفادها أن الشعب الروسي حامل لرسالة الله، حتى رغم أنه ما زال في حالة شك وإيمانه غير راسخ. ربما تكون هذه الشياطين قد انتقلت إليهما من ستافروغين، لكن آخرين توالدوا من رحم الجيل الأول من الانتلجنسيا في هيئة ابن ستيبان تريفيموفيتش، بيتر فيرخوفنسكي وبفعل خططه لتحويل ستافروغين إلى إله رئيس للثورة. يمثل بيتر هذا شخصية الثوري العدمي الضيّق الأفق، الذي بلغ تطرفه حد نشر التشويه. فبمطالبته بالتكاتف والتضامن الثوري الأممي نشر التشويه الجسدي ببتر الأعضاء (myhem)، ليس فقط وسط عمال المصنع المحليين، بل وأيضاً وسط زملائه الثوريين الأغنام، كما يتأثر بدعواته حاكم الإقليم وزوجته. يتلاشى الخط الفاصل بين الكوميديا السوداء والتراجيديا في طاحونة السرد العنيفة. ترافق بعضَ أكثر المشاهد الفضائحية المضحكة بعض التقييمات المرة، مثل التصوير الكاريكاتوري لتورغنيف عبر شخصية كاتب شهير متخيل اسمه كرمازينوف. تتضمن الرواية أيضاً بعض المشاهد القاتمة جداً، مثل المشهد الكابوسي لانتحار كيريلوف والوصف المروّع لاعتداء

ستافروغين على فتاة صغيرة تشنق نفسها بعدئذ تخلصاً من العار (من فصل غير منشور يتضمن اعتراف ستافروغين).

ثمة في قلب رواية «الشياطين» ظلام ممثّل في العقم والخواء الإيديولوجي لستافروغين الذي صدرت منه الشاطين. «إثمه العظيم»، كما تجسَّد في اعترافه، بلغ حدّ الإيذاء القذر للطفولة، أما زواجه من امرأة مجنونة شلاّء، الذي ربما يبدو مجرد عرض من أعراض العدمية البشعة، فأوصله، كقائد مفترض لثورة روسية في المستقبل، إلى الموت شنقاً بحبل من حرير متين. عظمته خالية من أي معنى، أما ستيبان فيرخوفنسكي فقد ترك له، بعد عزمه «النزول إلى الشعب» وفيما هو يموت، دور إعلان الرسالة الإيجابية الوحيدة للرواية:

«القانون الكلي للوجود الإنساني هو أنه يحسنُ بالإنسان دائماً أن يكون قادراً على الانحناء أمام العظيم اللامتناهي. إذا كان الناس محرومين من هذا اللامتناهي العظمة فلسوف يكفّون عن الحياة ويموتون في يأس. اللامتناهي والسرمدي جوهري بالنسبة للإنسان كما هذا الكوكب الصغير الذي يقيم فيه [...] أصدقائي فرداً فرداً: عاشت الفكرة العظيمة! الفكرة السرمدية اللامتناهية!».

الفكرة العظيمة، رغم عدم بروزها في الرواية إلا في هذا الإطار التقريري، هي فكرة المسيح المخلّص الذي أخذ دوستويفسكي على نفسه عهداً بالولاء له مدى الحياة بعد إطلاق سراحه من سجن الأشغال الشاقة.

لبعض الوقت لم يكتب دوستويفسكي أي شيء أفضل من رواية «الشياطين». لكنه عزّز شهرته ومكانته في السنوات العشر المتبقية من حياته بعد عودته إلى روسيا في عام ١٨٧١ بتأليف روايتين أخريين وبمتابعة كتابة «مذكرات كاتب» (Dnevnik pisatelya) على فترات بين أعوام ١٨٧٣-١٨٧٤، ١٨٧٦-١٨٧٧ و ١٨٨٠-١٨٨١ وبتحريره بالاشتراك مع فلاديمير ميشيرسكي مجلة «المواطن» (Grazhdanin) عام ١٨٧٣ وبقراءات أمام الجمهور لأعماله وبإحرازه نصره الأخير في الخطاب الشهير الذي ألقاه في

احتفال إزاحة الستار عن النصب التذكاري لبوشكين في موسكو عام ١٨٨٠. ووفّرت له الحياة العائلية المستقرة، كما الإدارة الماهرة من قبل زوجته لشؤونه المالية والنشرية، خلفية أمان واطمئنان للاستمرار في عمله الإبداعي. في هذه الفترة لجأ دوستويفسكي مع عائلته إلى مقاطعة نوفغورود التي تجسد روسيا القديمة مؤثراً الهدوء والسكينة على ضغوط الحياة في العاصمة. وباستثناء زيارات إلى (باد إيمز) للعلاج من انتفاخ رئوي طبقاً لتشخيص الأطباء، وبرغم نوبات الصرع المنتظمة (ربما مرة كل ثلاثة أسابيع)، لم يكن دوستويفسكي في حالة صحية سيئة، كما يشهد على ذلك نشاطه في عمله. أصبحت طباعه أقل حدة بوجه عام، وطرأ تحوّل تدريجي في اهتمامه من السياسي إلى الاجتماعي والديني.

هيمن الاهتمام بالمعنى الاجتماعي والديني للأسرة على ما عداه في رواية «المراهق» (Podrostok) لعام ١٨٧٥، الرواية الأقل نجاحاً لدوستويفسكي في مرحلة النضج. تحكي الرواية قصة بحث شاب عمره عشرون عاماً عن والده الحقيقي، لكنها مثقلة بحبكات فرعية وأمور جانبية. في معالجتها الميلودرامية للعلاقات المتبادلة تقزّم الرواية مسألة «الأسرة بالمصادفة» accidental family المعدّة في مركز اهتمام الرواية، في حين ترفع رؤيا العصر الذهبي للإنسانية في خطاب فيرسيلوف البليغ (الوالد الحقيقي للبطل) المستوى الفكري للرواية إلى مصاف المفهوم الجديد للعدالة. ولقد ألهمت قضية العدالة، منظوراً إليها في البعد العائلي وكفكرة عالمية عامة، دوستويفسكي روايته العظيمة الأخيرة «الأخوة كرامازوف» المكتوبة خلال ١٨٧٨-١٨٨٠، لكن يكمن في القلب منها النزعة الإجرامية الطبيعية للإنسان. وهي النزعة الإجرامية تلك التي تطرق إليها دوستويفسكي في قصتين متميزتين له هما «مخلوق رقيق» (Krotkaya) لعام ١٨٧٦ و«حلم إنسان مضحك» (Son smeshnogo cheloveka) لعام ١٨٧٧ ونشرتا في «مذكرات كاتب» قبل البدء بكتابة روايته الأخيرة المذكورة.

كانت قضية محاكمة فيرا زاسولينا الجارية في أواخر آذار/مارس من عام ١٨٧٨ في الأساس هي ما ألهم دوستويفسكي وحثه على تأليف «الأخوة

كرلمازوف». حضر دوستويفسكي هذه المحاكمة، درس إجراءات المحكمة (بناء على نصيحة رجل قانون بارز في سان بطرسبورغ) وبنى حبكة روايته على أساس مشهد مشابه لا تكون فيه عائلة كرامازوف فقط، بل المجتمع الروسي بأكمله، موضوع محاكمة أمام أعين العالم. كانت هذه الرواية العميقة المعقدة مصمّمة كجزء أول من ثنائية روائية، بحيث تحمل هذه الرواية الحالية طابعاً توقعياً وآخر تاريخياً مزعوماً في شكل قصة بوليسية. فالوقائع التي قادت إلى قتل فيودور كرامازوف والمحاكمة التالية لذلك تجريان ظاهرياً قبل ثلاثة عشر عاماً من الكتابة، أي في أواخر الستينيات، لكن دوستويفسكي يميل عرضاً «لنسيان» هذا الفرق الزمني. وهنا تمتلك شاعرية الذاكرة دوراً ممكن التقدير تلعبه في تحريك العمل الذي يتضمن إلماعات بيوغرافية، أو بعضاً من سيرة الكاتب الشخصية أكثر من أي عمل فني آخر هام له. من جانب آخر، تركز الرواية، أساساً وفي الجوهر، على إخفاق العدالة. وفي هذا السياق صُمّمت الأجزاء الثلاثة الأولى من هذه الرواية الدوستويفسكية، الأكثر درامية من حيث تركيبها، لتحري واستكشاف أحداث الأيام الثلاثة التي قادت إلى حادثة القتل، ومن ثم كشف البواعث الحقيقية للأخوة كرامازوف التي لم تكن واضحة تماماً أو مفهومة أثناء المحاكمة، وبما أدى بالنتيجة إلى إدانة إنسان بريء. كان دوستويفسكي قد عرف حالة مشابهة حصلت لزميل له في سجن الأشغال الشاقة أدين خطأً بقتل أبيه، فاستخدم هذه الحالة في روايته.

«الأخوة كرلمازوف»، في جانبها البوليسي، هي حول المال والجنس. فيمكن اعتبار التنافس بين الأخ كرامازوف الأكبر دميتري، وبين أبيه فيودور بخصوص المال وافتتان كليهما بـــ غروشينكا المرأة الجذابة جداً والمشبوهة أيضاً عوامل تصعيد أدّت إلى جريمة قتل الأب. أما في جانبها الفلسفي، فهي حول الخيارات التي تواجه روسيا والإنسانية؛ وهنا يكتسي دورا الأخوين كرلمازوف الآخرين إيفان وأليوشا من الزواج الثاني لأبيهما أهمية فائقة. فهما يمثلان خيارين مختلفين إلى جانب دميتري: خيار إيفان العدمي ذي التوجه الغربي الذي يلح على أن «كل شيء مباح» في المجال الأخلاقي، وخيار أليوشا الراهب المتبدئ الملتزم دينياً الذي يعلن بروح مسيحية عن المسؤولية

المشتركة لكل الناس عن آثام كل الناس الآخرين. ويصبح الأخ كرامازوف الرابع غير الشرعي سميردياكوف أداة فلسفة إيفان، فيقتل فيودور كرامازوف الأب وينتحر في النهاية.

إذا كانت «الأخوة كرامازوف» رواية حول قتل أب، فهي أيضاً رواية حول الأبوة ورفضها. صورة الأبوة هنا ذات وجهين. ثمة، من جهة أولى، صورة الأب البيولوجي الشبق الفاسق الشبيه بساطير(*)، فيودور كرامازوف المصوَّر فعلاً ببراعة، وثمة، من جهة ثانية، صورة الأب زوسيما، الأب الروحي لأليوشا الذي تحكم مبادئ التسامح والحب نظرته إلى العالم. بيد أن هدف إيفان هو تحرير الإنسانية من سلطة الأبوة، سواء اتخذت شكل فكرة الله، أو شكل الأبوة الإنسانية البيولوجية. هو يسعى لرفض أو إنكار فكرة الله الواسع الرحمة بالبرهان، عبر نظرته الاقليدسية، على أن العالم غير عادل نظراً لأن فيه أطفالاً أبرياء معذَّبين ولا من يرحم عذابهم، أو يثأر له. وكان جوابه على احتجاج أليوشا بأنه نسي وصية المسيح للبشر التأكيدَ في فصل «المحقق الكبير» الشهير على أن الإنسانية كانت أضعف من أن تلبي حرية الاختيار في معرفة الخير والشر التي عرضها المسيح، وصار ذلك واجب أو من اختصاص «المختار»، أي الكنيسة، («المحقق الكبير») التي أخذت على عاتقها المسؤولية الأبوية في إعلان الخلود كمكافأة على حياة العفة والورع. وبهذه الطريقة سمح الضمير الإنساني لنفسه بقبول الإغراء باسم السر المقدس والمعجزة والسلطة – الإغراءات الثلاثة التي عُرضت على المسيح في البرية. لكن ما أسقطه إيفان من الحساب في إنكاره الأبوة الإلهية كان الإغراء الأكثر مكراً لمحاولة إنكار دور الشيطان في حياته.

ربما يبدو شيطان إيفان كرامازوف «الجدير بالاحترام» لا أكثر من تلفيق ابتكرته مخيلته. انطلاقاً من أن نظريته القائلة بأن «كل شيء مباح» في المجال الأخلاقي قد وجدت تجسيدها المضلّل في شخصية سميردياكوف، يعتبر إصراره على رؤية إقليدسية للواقع مضلّلة، كما كامل حجته اللاأخلاقية

(*) ساطير Satyr: إله العربدة والانغماس في الملذات في الأسطورة اليونانية.

التي بناها على الواقعية المفترضة لوجود شيطانه الثرثار. وقوله بأن شيطانه يتحداه لأداء فضيلة الشهادة لصالح أخيه في المحكمة، إنما يشكل عنصراً هاماً في توكيد المعنى الساخر للشيطان، تماماً كما هو ساخر ironic تحدي الشيطان لفكرة الواقعية وللمفهوم القائل بإمكانية التمييز بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الحقيقة المدركة والحلم. ولأن إيفان يجد نفسه غير قادر على التمييز بينهما لا يستطيع الشهادة على نحو صحيح في المحكمة، في حين أنّ أليوشا، كمؤمن واقعي، يستطيع التمييز أكثر منه بين الحقيقة والمعجزة. وهكذا فعندما مات الأب زوسيما وزاره في هيئة شبح عانى أليوشا لحظة لا مثيل لها من الظهور epiphany (إشارة إلى عيد الغطاس أو الظهور) فركض خارجاً إلى حديقة الدير المضاءة بالنجوم وخرَّ على الأرض - كما أخبرنا الراوي - «فتى ضعيفاً، لكنه نهض قوياً ومناضلاً طوال حياته، عرف وتحقق من ذلك فجأة في تلك الحالة الفورية من النشوة الغامرة. لم يستطع أليوشا أبداً نسيان تلك اللحظة مدى حياته. اعتاد أن يقول بعد ذلك بإيمان ثابتٍ بكلماته: «أحدٌ ما زار روحي في تلك الساعة [...]». أدرك من هذه اللحظةٍ أن قدره أن يصبح قائداً لجماعة من مريديه الفتيان الذين وعدهم بمعجزة الخلود في الكلمات الأخيرة للرواية.

امتلكت واقعية دوستويفسكي القدرة على التغلغل في صميم الواقع وإنجاز معجزة النشوة الدينية، أو كابوس الزيارة الشيطانية، بنفس القدر من الصدقية الكبيرة المتجلية في عرض الصورة الرثة للمدينة الريفية الصغيرة سكوتوبريغونيفسك (في روسيا القديمة)، حيث تجري الأحداث. كانت واقعيته مؤسسة دوماً على معطيات الواقع الأرضي دون محاولة للتعظيم ennoble، أو الأمْثَلَة idealize. كان أدباً واقعياً نشأ وتطور مفهوماً بشكل متزايد من قبل جمهور واسع وأممي من القرّاء، لأنه، في عدم اللجوء إلى التمييز الأخلاقي الجازم بين ما هو طبيعي /normal وغير طبيعي obnormal، تضمّن شمولية universality ماثلت إلحاح دوستويفسكي في تجربة عمله الصحفي على الخاصية الروسية في القدرة على الإحساس العام الشامل. فاكتشف هذه الخاصية الشمولية لدى بوشكين بوجه خاص (أثبت ذلك في خطابه الشهير

عام ١٨٨٠) في بيانه الراقي الرفيع الراشح بمشاعر رقيقة مثيرة تلقى الاحتفاء والترحيب الحماسي. لكن القناعات التي حملها دوستويفسكي صادقاً حول الشمولية والرسالية الدينية الروسية تتضمن درجات مختلفة من شوفينية معاداة الغرب والسامية والكاثوليكية التي تبدو في أيامنا شديدة التعصب ورجعية سياسياً.

أشارت كل هذه القناعات إلى أن دستويفسكي عانى تناقضاً ذاتياً في الأساس وحدّةً في نظرته إلى الحياة. فتجربة الفقر والتألق الأدبي السريع والاعتقال والسجن والصرع والإدمان على القمار وحالة الأمان والاطمئنان والنجاح التي فاءَ إليها بعد معاناة قاسية يمكن أن توضح إلى حدٍ ما ولعه بالمفارقات، لكن يجب على المرء أن يبحث في طبيعة عبقريته الملغزة عن ذلك الإحساس بالواقع الذي لم يكن ستاتيكياً أو عادياً، بل ديالكتيكياً، باستمرار متأرجح بين «مع» و«ضد». وقد ساعدت هذه الديناميكية المتأصلة، التي ميزت واقعيته، على إعطائها طابع الشمول وعلى الإعجاب الشامل بها. كانت – كما وصفها دوستويفسكي نفسه – واقعية ذات «معنى رفيع»، وعنت أن الفكرة قد شغلت في وعيه مكانة مماثلة لما شغلته حقائق الواقع، وكانت سبيله في النفاذ إلى الأشكال البدئية التي تكوّن الروح الإنسانية. وقد تمثّل ذلك لدى دستويفسكي في حالة التناقض والصراع، في السعي للتحرر من الإثم وفي محاولة اكتشاف السبل لاكتشاف حقيقة الله في ضمير البشرية المريض. وحقيقة الله، ككل حقيقة، يجب أن تُفعّل من خلال الشك. ولقد فعّلها دوستويفسكي بالتزامه المسيحي مروراً ببوتقة الشك. منح كل ذلك واقعية دوستويفسكي عمقاً روحياً فريداً وضمن لإبداعه شعبية دائمة وشهرة فاقت شهرة أي كاتب روسي آخر.

كان عصر الواقعية في أدب القرن التاسع عشر الروسي هو عصر الرواية الواقعية. ليس ثمة أمثلة لهذا الجنس أعظم من تلك التي أبدعها تولستوي ودوستويفسكي في ستينيات وسبعينيات القرن، ولا سيما «آناكارينينا» و«الأخوة كرامازوف» فتخلّف هاتان الروايتان الواقعيتان النموذجيتان إحساساً بالواقع المتعدد الوجود والأبعاد مرتكزاً على الوصف التفصيلي والحوار

المساعد لرسم الشخصيات وعلى تعددية الأماكن واستخدامها كخلفيات للتصوير. وعلى الرغم من أنهما صورا واقع زمانهما بتوجه اجتماعي واضح، إلا أن القضايا والمواضيع المحلية المطروحة لم تقلل من جاذبيتهما، بل حظيتا بإعجاب شامل، لأن التركيز فيهما انصب على التجربة البسيكولوجية والشعورية – العاطفية للأبطال والبطلات الذين احتلوا الواجهة الأمامية ودون إهمال الشخصيات الثانوية. وتتميز التعددية، التي تعتبر المبدأ الأول لأفضل نماذج الرواية الواقعية الروسية – سواء أكانت تعددية أصوات Polyphonic، أو تعددية مشاهد مختلفة Kaleidoscopic بأنها أيضاً تعددية أبطال وتعددية آراء وتعددية حبكات وعقد وخطوط قصصية. ويتناغم انطباع تعدّد مستويات وجوانب الواقع المتطور برشاقة وحيوية عبر السرد الفني مع المضمون الواقعي للروايتين الذي تتكشف أبعاده لنا من خلال دخولنا التدريجي إلى عوالم وخصوصيات الشخصيات وإدراكنا المتعمق لأهم ما يميزها وأثمن مقومات حياتها. وعلى هذا النحو تكون الحيوية السمة البارزة لهذه الواقعية.

حيوية الواقعية في نموذجيها الأعظمين عائدة بدون شك إلى عاملين: إيمان تولستوي ودوستويفسكي بأن ثمة أسساً دينية لتحرر الإنسانية، والتوقع العام في روسيا خلال السبعينيات، ولا سيما في أوساط الانتلجنتسيا، بتجدد المجتمع أخلاقياً بعد قرون من سيطرة نظام العبودية. افترضت الواقعية ضمناً وجود قوة دفع داخلية في المجتمع بهذا الاتجاه، فصوّرت واقعاً كان فيه التحسن الأخلاقي قوة كامنة، إن لم تكن فعلية، وبهذا المعنى بدت وكأنها تطرح تحدياً فلسفياً للنظرة المادية. وعلى الرغم من أن تشيرنيشيفسكي أراد أن يكون الأدب بمثابة برنامج عمل من أجل تغيير اجتماعي وسياسي، إلا أن تولستوي ودوستويفسكي اقترحا من أجل دفع عملية التغيير خطة سلوك سليم مبنية على جملة خيارات. لم يتهربا من مواجهة أعقد القضايا التي يطرحها الحاضر، كما لم تكن الأجوبة التي عرضاها بسيطة ساذجة إلى الحد الذي فقدت معه صلتها الحية الوثيقة بالمواضيع المطروحة. برز ذلك في التناقضات التي دفعت آناكارينيا إلى الانتحار وجعلت قسطنطين ليفين مدركاً

تدريجياً لمعنى الخير الذي طبع حياته، كما في المفارقات التي تكتنف مفهوم العدالة والتي جعلت إيفان كرامازوف ينكر فكرة العالم العادل، في حين رسخت تلقائياً في أليوشا فكرة أن العدالة والمسؤولية الشاملة عن الإثم متلازمان. وهكذا لم يعد ثمة حاجة بعد لتبني وجهة النظر الغائمة القائلة بأن مثل هذه المشاكل ناجمة ببساطة عن الرأسمالية في إحدى مراحل تطورها. فالقضية ذات صلة بالإطار الأخلاقي الشامل وبالروح الإنسانية؛ وقد تجلت في معضلات الخيار التي واجهت هاملت وفاوست، وهي في هذه المرتبة من الأهمية والعظمة.

أفضى عصر الواقعية في نهاية المطاف إلى نهوض أدب مستشرف للمستقبل مع بقائه متجذراً بثبات في الحاضر وقضاياه الواقعية. وفي هذا الإطار أجاب الأدب على المسائل التي طرحها الزمن بتسليط الضوء على صور «أبطال إيجابيين»، على شخصيات نموذجية مثل قسطنطين ليفين وأليوشا كرامازوف اللذين يمكن أن يقال أنهما قد مرا وخضعا لامتحانات غيرت حياتهما جذرياً. ورغم أن نظرتهما للحياة ربما تكون «تثورت» بمقتضى هذه التغيرات الحاصلة، إلا أنهما ليسا ولا بأي معنى ثوريين سياسيين. لقد عكسا بدلاً من ذلك رؤيا لإنسانية متحررة ملتزمة بإصلاح أخلاقي للعالم كما عرفاه وفهماه. ومن أجل هذه الغاية أكدا على ضرورة المصالحة بين كل الناس وبين كل الطبقات. لا ريب في أن الجدية الأخلاقية الرفيعة لمثل هذا الهدف يجب أن تبدو طموحة جداً بالمعايير الإنسانية العادية. لكن الأبطال الإيجابيين للواقعية الروسية لَم يكونوا آلهة في أشكال بشر، بل كانوا بشراً بكل معنى، بشراً حقيقيين عرضة للموت ككل الفانين، وحيويتهم الإيجابية البادية في الرواية طبيعية بمقتضى العمل الفني، ولم تنشأ من استجابتهم لأفكار من قبيل الحرية، المسؤولية، التجدد الروحي، الخيار الأخلاقي والإيمان بالله.

إلى حد مشابه رسّخ أدب عصر الواقعية تقاليد ممتازة دائمة في النطاق الشكلي للرواية وفي المضمون الرحب للجنس الأدبي. فغدت الواقعية الروسية، وفق ما تطورت وصارت إليه في هذه المرحلة، برلماناً

بديلاً، حكومة ثانية، جامعة مفتوحة، أكاديمية علوم، منبراً للرأي والضمير الوطني. ومع اتساع الميزات الشكلية للجنس genre اتسعت وظائفه أيضاً ممتدة إلى أبعد مما هو أدبي خالص لتشمل قضايا عامة اقتصادية وسياسية كما اجتماعية بطريقة موثوقة، وحيث جرى التعبير بواسطته عن الآمال والمواجد الوطنية بصورة مباشرة أكثر من أي مظهر آخر للحياة الوطنية. علاوة على ذلك لم يكن أدب هذه المرحلة أدب أشكال كبيرة وقضايا كبيرة، بل أيضاً أدب مناطق مركزية للحياة الروسية أدب عاصمتين، أدب الإرث الموسكوفي المركزي. وعلى الرغم من الرقابة وجمهور القراء المحدود ادعى الأدب الحق في الكلام دون قيود وكوابح عن كل المظالم الملاحظة في المجتمع الروسي بروح صريحة ونزيهة عموماً لم يتجل مثيل لها في كبرى الآداب الأوروبية المعاصرة. وأسهمت الجدية العالية والإخلاص للأفكار والاهتمام بالقيم الروحية، كما القوة الفذة للتحليل البسيكولوجي في خلق إنجازات عظيمة للأدب الروسي في عصر الواقعية احتل بها موقع السيادة في مجال الكتابة النثرية الأوروبية. وإذا كان الأدب الروسي، في المرحلة التي تلت حرب القرم مباشرة، معروفاً بدرجة محدودة في الغرب، فإنه اكتسب في ربع قرن لاحق اهتماماً واسعاً في أوروبا وأميركا الشمالية وأرسيت أسس شهرته كواحد من أعظم الآداب العالمية.

يجب أن يعزى الإعجاب بالواقعية الروسية وقدرتها على السيطرة على العقول وامتلاك المشاعر إلى فرضية أنه يمكن «اختراق» الواقع حسب تعبير دوستويفسكي. تضمن مثل هذا «الاختراق للواقع» تثويراً للتصورات العادية عند تولستوي وتثويراً للمحات رؤيوية لحقيقة مطلقة عند دوستويفسكي. كما تضمن أيضاً نقداً لكل الأرثوذوكسيات المفترضة، سواءً الدينية، الاجتماعية، السياسية أو الأدبية. كان المقوم الهام للنجاح الذي تمتعت به الرواية الواقعية الروسية في أوروبا وأميركا الشمالية هو نقدها للمبادئ البورجوازية للقرن التاسع عشر وتحذيرها من القيم المادية الرأسمالية. لكنها تجاوزت في مستواها وعمقها نماذج الرواية البورجوازية التقليدية لذلك الزمن وبدت في سياق مقارن أكثر شبهاً بالإنجازات العظيمة

للأدب الأوروبي القديم، بالملحمة الهوميروسية وبالتراجيديا الأثينية. وأشارت التفسيرات النقدية لا إلى معانيها الاجتماعية - السياسية، السوسيولوجية والبسيكولوجية فحسب، بل وأيضاً إلى خصائصها الرمزية، الأسطورية، الفرويدية وغيرها. ورغم أنها قد تبدو لكثير من القراء للوهلة الأولى مسهبة مملة مليئة بالشخصيات الثرثارة والحالات غير المحتملة، ثم باعثة على اليأس في نظرتها السوداوية للظرف الإنساني، لكن ما أن يلج القارئ أبوابها حتى تبدو كل التجارب الأدبية الأخرى بالمقارنة صغيرة قليلة الشأن. ومن المؤكد أن الرواية الواقعية الروسية في عصر الواقعية تبقى الميراث الثقافي الأثمن والأعظم أثراً للأدب الروسي في القرن التاسع عشر، ولم يستطع مضاهاتها أي أثر كتابي آخر، أو مرحلة في الأدب الروسي منذئذٍ كيفما كانت المحاولات المصممة من أجل تجاوز أثرها أو كسف بريقها ومجدها.

-٧-

القرن التاسع عشر

ما بين الواقعية والحداثة

١٨٨٠ - ١٨٩٥

بعد الزخم القوي الذي أعطاه للأدب الروسي ازدهار الواقعية في الفترة الممتدة من عام ١٨٥٥ إلى عام ١٨٨٠ كانت الفترة الواقعة بين عام ١٨٨٠ – العام الذي أتم فيه دوستويفسكي نشر روايته الأخيرة وخضع تولستوي لأزمته الفكرية والروحية – وعام ١٨٩٥ ربما حتماً فترة نشاط ثقافي أقل، على الرغم من أن أي عصرٍ احتوى كتّاباً من مثل قامة تشيخوف لا بد أن يعتبر متميزاً. في عام ١٨٩٤ مات القيصر ألكسندر الثالث بعد حكم دام طيلة هذه الفترة المشار إليها تقريباً ومع اهتمام قليل بالمسائل الأدبية بخلاف معظم أسلافه. وفي النطاق الأدبي كان عام ١٨٩٥ عاماً شهد ولادة مسرحية تشيخوف «طائر النورس» – الأولى بين أربع مسرحيات رائعة تتالت خلال فترة كُرست في معظمها لكتابة القصة القصيرة – العمل الهام الذي تضمن عناصر حداثية وحتى رمزية مؤذناً ببعثٍ ثقافيٍ جديد.

شهدت هذه المرحلة الانتقالية على الصعيد الأيديولوجي هيمنة تولستوي في أواخر حياته الذي انكب، بعد أزمته الفكرية – الروحية في عام ١٨٧٩ – ١٨٨٠، على الوعظ الأخلاقي في الأدب وطوّر وجهة نظر سميت لاحقاً «التولستوية» (ومفادها بشكل رئيس الحث على عدم مقاومة الشر بالعنف) وجمع حوله مريدين. أشار في قصته القصيرة «موت إيفان إيليتش» على أن الحياة الأكثر عادية هي الحياة الأكثر فظاعة، ورأى في قصته «لحن كريتزر» أن البشر

ربما يمتنعون عن ممارسة العلاقات الجنسية حتى إذا عنى ذلك نهاية العنصر البشري، نظراً لأن العاطفة الجنسية هي أساس الشر. كانت أفكار تولستوي متطرفة جداً، لكن قوة عبقريته الأدبية طغت، فصار لأفكاره مريدون وأتباع، وإن رفضها قراؤه في النهاية.

لكن بقي لتولستوي حضور أدبي لبعض الوقت؛ أما الاهتمام الجديد في هذه السنوات فكان من نصيب أنطون تشيخوف «صوت روسيا الغبشة»، حسبما نُعت مؤرخ سيرة الطبقة الإقطاعية وهي في طور النزع الأخير اقتصادياً بعد تحرير الأقنان في عام ١٨٦١ وراصد حال الانتلجنتسيا وقد فقدت بشكل ما مراسيها، والطبيب الذي استطاع بألمعية تشخيص أمراض مجتمعه، لكن الذي - كليرمنتوف في «بطل من هذا الزمان» - لم تتوفر لديه وصفة للعلاج. هو أرخ حالة الاعتلال الثقافي والروحي لزمانه، لكنه، كطبيب - راوٍ ناجح في «قصة مملة»، قال عن نفسه إنّه يفتقر إلى «فكرة هادية» له في حياته بخلاف تولستوي. كان تشيخوف مؤرخ عصر «المآثر الصغيرة» الذي أعقب عصر الأحلام الكبيرة للستينيات، لكنه كان متأكداً تماماً أن هذه «المآثر الصغيرة» لن توصل أبداً إلى أي شيء.

الشخصية الأخرى النموذجية لمرحلة الثمانينيات كانت فسيفولود غارشين الذي تعامل مع الأعراض المرضية البسيكولوجية والاجتماعية وأيضاً مع الجنون الصريح، كما في قصته القصيرة الأكثر شهرة «الزهرة الحمراء» التي تصف رجلاً مجنوناً على قناعة بأن كل شر العالم موجود في بضع زهرات عليه أن يحطمها. عانى غارشين نفسه من خلل عقلي وأنهى حياته بيده انتحاراً وهو في سن صغيرة.

على الرغم من أن الشعر بقي في الظل منذ السجالات الجمالية في الستينيات، إلا أنّه بدأ في التعافي في الثمانينيات عندما أصبح شعراء معينون مشهورين جداً، لأنهم عكسوا بدقة وعناية المزاج الثقافي العام في تلك الآونة. ربما كان أكثرهم شهرة في زمانه - رغم أنه نادراً ما يذكر الآن - سيميون نادسون الذي مات قبل أوانه بمرض السل، مثلما حصل لتشيخوف لاحقاً. لاحقاً وبعد سنوات تطرق إيفان بونين في سيرته الذاتية الروائية لذكر نادسون في مقطع استحضر الجو الثقافي للثمانينيات:

يا للحماسة التي أثارها آنئذٍ اسمٌ [نادسون]
حتى في الأصقاع النائية من البلاد! قرأت قبلاً
بعضاً من نادسون، ولم أتمكن، رغم المحاولة جاهداً
من التجاوب معه. بدا لي قول: «دعْ سمَّ شكوك لا ترحم
تموت في الصدر المعذب» مجرد بلاغة ذات طعم سيء
[...] لكن لا بأس، فنادسون كان شاعراً مات
قبل الأوان، شاباً بنظرة جميلة وحزينة في عينيه،
كتب عنه الناس أنه «قضى وسط الورود والسرو
على شواطئ البحر الجنوبي اللازوردي» [...] عندما،
أثناء الشتاء، قرأتُ عن موته وتابوته المعدني
«المغمور كلياً بالأزهار» المرسلة من أجل الجنازة
المهيبة إلى «سان بطرسبورغ المتلفعة بالصقيع
والضباب» نزلتُ لتناول العشاء شاحباً
ملتاعاً لدرجة أن أبي نظر بقلق إلي [...]

كانت العواطف السياسية ميتة تقريباً؛ أقواها في الثمانينيات كانت الشعبوية، التي بشّر بها غليب أوسبينسكي وبعض زملائه، وركزت على القدرات السياسية والثقافية للطبقة الفلاحية. لكن كان ثمة تضارب أو ازدواجية دوماً في ذهن الانتلجنتسيا الروسية بخصوص الفلاحين والحياة الريفية: في حين رأى بعضٌ، مثل تولستوي، في الفلاحين مصدر كل خير، رفض آخرون ذوو قناعات مشابهة التخلف الريفي كعائق للتقدم الثقافي. وهكذا، برغم أنه كان ثمة على الدوام تيار في الأدب الروسي ذو توجه فلاحي وبلغ ذروته في ثمانينيات القرن التاسع عشر، إلا أنه لم يستجمع قوة كافية للسيطرة على المشهد الثقافي، علماً أن هذا التيار سجل حضوراً أيضاً في ثمانينيات القرن العشرين تحت يافطة «الكتاب القرويون».

مع ذلك، وعلى الرغم من إسهاماتها الثقافية الإيجابية، كانت مرحلة ١٨٨٠ – ١٨٩٥، تاريخياً وبالدرجة الأولى، انتقالاً من عهد النثر الواقعي الروسي إلى سنوات سيادة الحداثة والرمزية، أو «العصر الفضي» للثقافة الروسية الممتد من منقلب القرن وحتى نشوب الحرب العالمية الأولى.

تبرز الأعوام فيما بين ١٨٨٠ و١٨٩٥ كمرحلة انتقالية في الأدب الروسي، مرحلة ذات خواتيم حاسمة وبدايات تجريبية. في غضون بضع سنوات بعد عام ١٨٨٠ غيَّب الموت كثيرين من مؤسسي واقعية القرن التاسع عشر العظام لأمثال دوستويفسكي، تورغنيف، بيسيسمكي، وقضى كتابٌ مشهورون آخرون لأمثال أوستروفسكي وساليتكوف - شيدرين لاحقاً خلال العقد ذاته. ومع مطلع العقد هذا خضعت شخصية أدبية بارزة - ليف تولستوي - لأزمة فكرية - روحية عميقة قادته إلى الانسحاب مؤقتاً من ميدان الأدب، وعندما عاد إلى الكتابة مجدداً بدا عمله مختلفاً بشكل ملحوظ عن فنه القصصي - الروائي المعهود. وفي المجال الاجتماعي - السياسي أيضاً يلاحظ المرء تمايزات وتغيرات بارزة - فاغتيل القيصر المجدد ألكسندر الثاني في عام ١٨٨١، وباشر خلفه ألكسندر الثالث عهداً من القمع الوحشي. قاد هذا القمع، مقترناً بانهيار لاحق لحركة «النزول إلى الشعب» في أواسط السبعينيات، إلى إحساس واضح بإحباط وخيبة أمل في أوساط قطاع واسع من الانتلجنتسيا في مطلع الثمانينيات. بهذا الصدد كتب أنطون تشيخوف بفزع عن جيله بأكمله في رسالة له عام ١٨٩٢ مايلي: «نحن نفتقر، حقيقة، إلى شيء ما محدد: إذا ما رفعتم تنورة «موزيتنا»(*) فلن تروا أكثر من مساحة فارغة [...] ليست لدينا أهداف قريبة ولا بعيدة، وثمة فراغ في نفوسنا».

لكن، خلال هذه الفترة، التي امتدت خمسة عشر عاماً، أعقبت مظاهرَ القحط والاستنزاف الواضحة في البداية تدريجياً علاماتُ انتعاش وتجديد. نافست أصوات في النثر، ولاسيما فسيفولود غارشين، فلاديمير كورولينكو وتشيخوف نفسه، أصواتاً أخرى برزت مجدداً في الشعر مثل أفاناسي فيت وقسطنطين سلوتشيفسكي. ومع أنه لم تتم قطيعة جذرية مع نماذج الماضي إلا عند منقلب القرن، إلا أن كتاب مرحلة ١٨٨٠-١٨٩٥ كانوا قد بدأوا قبلاً البحث عن أساليب جديدة للتعبير. وخلال هذه الفترة تجنب كثيرون منهم

(*) الموزية muse: إحدى الآلهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثولوجيا الإغريقية.

الأشكال السردية الطويلة التي سادت في الأدب في العقود السابقة، واعتمدوا بدلاً من ذلك أشكالاً أصغر مثل الاسكتش والقصة القصيرة والحكاية الخرافية. وغالباً ما ضُمّت هذه الأعمال الصغيرة معاً في مجموعات وشكلت نوعاً من جنس وسيط قبل أن يعود الكتاب إلى الرواية من جديد عند نهاية القرن. لم يسع كثيرون من الكتاب في أعمالهم إلى تصوير مشاهد معاصرة بروحية التقاليد الطبيعية naturalistic لواقعية القرن التاسع عشر فقط، بل بدؤوا أيضاً باستخدام التقنيات السردية المجازية بكثافة أكثر من ذي قبل، جزئياً من أجل تحاشي قيود الرقابة، وأيضاً من أجل الإيحاء بانطباعات مبهمة محايثة تكتنف نفوسهم. وسيصبح هذا التحول باتجاه التعبير المجازي والضمني في نهاية المطاف نهجاً فنياً سائداً عند أواخر التسعينيات.

لكن، في الفترة المبكرة من هذه المرحلة، هيمن على المسرح الأدبي كتاب كانوا قد أصابوا شهرة قبل ذلك الحين بكثير. أحد أعظم هؤلاء كان إيفان تورغنيف الذي كانت صحته قد ساءت في السنين الأخيرة وتكشّف نتاجه الأدبي القليل عند أواخر حياته عن اهتمام بالموت وبالسيرورات المجهولة للطبيعة دالٍ جزئياً على تأثره بشوبنهاور. تجسد هذا الاهتمام في «قصائد نثرية» (Stikhotvoreniya v Proze) التي شكلت سلسلة من ثلاث وثمانين مقطوعة سمّاها تورغنيف نفسه «شيخوخة». كتب تورغنيف هذه المقطوعات على مرحلتين – ثمان وستين بين عامي ١٨٧٧-١٨٧٩ وخمس عشرة أخرى خلال عامي ١٨٨١ و١٨٨٢، لكن خمسين منها فقط نُشرت في حياته في مجلة «بشير أوروبا» (Vestnik Evropy).

ذكّرت هذه المقطوعات الانطباعية الموجزة، الغنائية الأسلوب والحميمية النغمة والتي لا يزيد طول بعضها عن أربعة أو خمسة أسطر، بعض القراء بـــ «Petuts Poèms en Prose» لشارل بودلير المنشورة في عام ١٨٦٩ وبـــ Hemmen an die Nocht لنوفاليس لعام ١٨٠٠ سواء في الشكل أو المضمون الفلسفي الرحب. تتعاقب هنا لوحات الطبيعة الروسية وصور الناس وتسابيح الجمال الأنثوي ومديح أولئك الأباة النفوس من الناس الشجعان الذين يجازفون كثيراً في مسعى حثيث من أجل الإصلاح السياسي،

وملاحظات شخصية حول تفشي وغلبة روح القسوة والوحشية في العالم. ويحتل موقعاً مسيطراً هنا أيضاً فهم تورغنيف لقيم الأخلاق والفضيلة الذي يجد تعبيراً مباشراً له في «المرأة العجوز» (Starukha)، «نهاية العالم» (Konets sveta) وفي «بماذا سأفكر؟» (Chto ya budy dumat?). تشبه كثير من المقطوعات قصصاً خيالية أو رمزية، وقد يعبر الكاتب عن استحواذ فكرة الموت عليه في شكل رؤيا يواجه فيها مصيره في شكل رمزي: في «المرأة العجوز» يجد نفسه مطارداً بحيزبون شمطاء ضارية تعلن له أنه «لن ينجوَ». الأعمال متفاوتة الجودة، كثيراً ما تثقلها سنتمنتالية زائدة، أو أحاسيس عاطفية مفرطة. وفي بعض من أفضلها فقط يوازن تورغنيف بين تصوراته السوداوية الكابية وبين السخرية والدعابة الطريفة. مع ذلك لاقت هذه التأملات الميتافيزيقية تأييداً وامتداحاً من قبل عديد من الكتاب الرمزيين الروس لاحقاً.

اهتمام تورغنيف بالسيرورات الغريبة العصية على التفسير والتي تحكم الوجود الإنساني تتصدر أيضاً قصتيه القصيرتين الهامتين: «نشيد الحب المنتصر» (Pesen torzhestvuyshey lubvi) لعام ١٨٨١ و«كلارا ميليتش بعد الموت» (Klara Milich Posle smerti) لعام ١٨٨٣. القصة الأولى متميزة بوجه خاص، رغم أنها منقولة ترجمة من مخطوطة إيطالية، ومؤسلبة جداً من أجل استحضار أجواء عصر النهضة الإيطالية. يعر ض تورغنيف فيها قوة العاطفة اللاعقلانية التي تعكر وتمزق الوجود الهادئ المطمئن للأفراد العاديين. ترتكز القصة على مصير ثلاثة أشخاص: صديقان باسم فابيوس وميشيوس وقع كلاهما في حب فاليريا. وبعد أن تختار أم فاليريا فابيوس عريساً لابنتها يغادر ميشيوس فيراري باحثاً عن عزاء وسلوى له في بلاد الشرق. عندما يعود بعد خمس سنوات يخضع لتغير مشؤوم: يبدو، وقد عاد مع خادمه الأخرس مالاي، ممتلكاً قوى سحرية غريبة. بعد عزفه لحن ما سماه «نشيد الحب المنتصر» المثير للأحاسيس على الفيولين تُبتلى فاليريا بأحلام جنسية erotic يكون هو فيها شريكها. خلال ليال متعاقبة مليئة بهذه الأحلام تصبح فاليريا بحالة منوّمة منقادة إليه، ويبدو هو نفسه في نشوة عجيبة. وذات ليلة يطعن فابيوس غريمه ميشيوس، لكن ليكتشف أن مالاي

يمتلك القدرة لإعادة الحياة إلى الجسد الميت. بعد أن يغادر مالاي وميشيوش شبه المغمى عليه المكان يبدو وكأن كابوس حضورهما قد أحدث حالة بهجة. لكن ذات يوم وبينما كانت فاليريا تعزف على الأرغن خرج من بين أصابعها عفوياً لحن «نشيد الحب المنتصر» وشعرت في تلك اللحظة بشعاع سطع في داخلها حرّك حياة جديدة. وعلى الرغم من أن خاتمة القصة ذات تأثير صادم، إلا أنها ليست أكثر من زركشة حاول بها تورغنيف خلق جو مثير. وتميل الشخصيات لأن تكون أحادية البعد، ونجح المؤلف فقط في تلفيق حالة شعورية – عاطفية مؤقتة تلبّست القارئ بتأثير من هذه الشخصيات.

قصة «كلارا ميليتش» مكتملة أكثر بعض الشيء. فتصوّر، انطلاقاً من كونها مبنية جزئياً على حادثة فعلية، الأثر المصيري الحاسم الذي يخلفه انتحار المغنية كلارا ميليتش على الشاب الحساس ياكوف أراتوف. تلتقي كلارا وآراتوف مرة واحدة فقط في مستهل القصة، واتسم رد فعله على محاولاتها إقامة صداقة حميمة معه بالبرود. وعندما علم لاحقاً أنها ربما انتحرت لإدراكها أن حبها من طرف واحد استحوذت عليه وساوس مرتبطة بذكراها.. تدريجياً غدت أحلامه بها محسوسة أكثر إلى أن حصل منها على قبلة حميمة انهار في إثرها مغمياً عليه. في الليلة التالية أغمي عليه من جديد، وفي هذه المرة لم يستعد وعيه أبداً. ارتسمت على وجهه ابتسامة جميلة خارقة وتراءى له، وهو في غيبوبة، أنه قابض في كفه على خصلة من شعرها. تذكّر طريقة تورغنيف، بتلوينه اللامعقولية البسيكولوجية بظلال خفيفة من خوارق عجيبة، بإدغار آلن بو، وقد ذكره تورغنيف عندما كتب عن الحادثة التي بنيت عليها قصته. لكن بخلاف «نشيد الحب المنتصر» بنى تورغنيف «كلارا ميليتش» على أساس من واقع روسيا القرن التاسع عشر، وأضافت صورة عمة أرلتوف الموسوسة لمسة فكاهية لقصته العجيبة. وبرغم أن القراء يستطيعون إيجاد تفسير عقلاني لكل ما يحدث في القصة، فإن تورغنيف يستخدم الصورة البسيكولوجية لأراتوف المصاب بهذا الوسواس الاستحواذي ليقول بوضوح إن «الحب أقوى من الموت»، وهذه فكرة طالما برزت متكررة في أعمال تورغنيف الأخيرة. وفي آخر أيامه بدا تورغنيف باحثاً عن

تأكيد لعنصر إيجابي ما في الروح الإنسانية يسمو على القبر، وقصصه الأخيرة الخرافية الطابع تدل على انحراف عن التوجهات الواقعية البارزة في أعماله الأولى الشهيرة. وعلى ذلك يمكن القول بأن ولعه بالقوى المتوارية تحت السطح المرئي للتجربة الإنسانية قد أذن بتطورات نضجت وأثمرت لدى الجيل التالي من الكتاب الرمزيين.

بينما كان مشوار تورغنيف الأدبي يشارف على النهاية في مطلع الثمانينيات انطلق قطار ليف تولستوي في اتجاه جديد كلياً. كان تولستوي منشغلاً دوماً لدرجة الاستغراق بقضية تمثلت في كيف يحسن بالمرء أن يعيش. ولاحظ قراء قصصه ورواياته مبكراً الانقسام البادي عنده بين شخصيات تمتحن باستمرار قناعاتها حول الحياة وأخرى تعيش بحرية وتلقائية دون تحليل زائد للذات. خلال هذه الفترة عانى تولستوي أزمة روحية كان لها أثر كبير في كتاباته وجسدها في عملٍ هام له بعنوان «اعترافاتي» (Ispoved) كتبه بين عامي ١٨٧٩-١٨٨٢ ونشره في عام ١٨٨٤، وكان نوعاً من مراجعة ذاتية قوية وبليغة.

لخص تولستوي بحثه اليائس، الذي شغله وأقلقه في أواخر السبعينيات، عن معنى في الحياة بطرح سلسلة طويلة من التساؤلات والحجج. تذكر كيف كان قد حاول العيش وفقاً لتقاليد وأعراف دائرته الاجتماعية، وكيف لاقى استحساناً وموافقة مجتمعية حتى على تلك الأنشطة التي يعتبرها الآن منحرفة فاسدة. لكن بدأ إحساسه الهادئ بالرضا الذاتي يتلاشى عندما سأل نفسه السؤال البسيط التالي: من أجل ماذا كل ذلك؟ كان كلما سعى بإلحاح أكثر عن جواب عقلاني - في العلم والفلسفة - أدرك أن ليس ثمة من جواب عقلاني وشعر بالإحباط لدرجة أن أفكاره اتجهت به نحو الانتحار. لكنه عرف، في الوقت ذاته، أن ملايين من الناس يعيشون بهدوء وسلام واطمئنان، فبدأ، انطلاقاً من ذلك، تفحص سر أو مصدر سعادتهم. وسرعان ما أدرك تدريجياً أنه من الخطأ البحث عن معنى الحياة من خلال العقل، وأن المعرفة اللاعقلانية فقط، أي الإيمان، يمكن أن تعطي معنى للحياة. ومنذئذٍ اتجه إلى الدين كهادٍ ممكنٍ له. وهنا أيضاً اكتشف الكثير من النفاق والرياء في إملاءات

وأوامر الدين الرسمي السائد، لكنه تصور أن ثمة في الإنجيل نفسه أساساً لبناء حياة يعمرها إيمان حقيقي. وهكذا خلص في «اعترافاته» إلى التسليم بمحدودية الفكر وإلى وعدٍ أو عهد بالبحث عن حقيقة دينية.

كان لارتداد تولستوي الديني نتائجه على صعيد إنتاجه الأدبي. فرفض بداية عمله الأدبي معتبراً إياه غير أخلاقي، ورغم أنه رجع إلى الأدب كفن في أواسط الثمانينيات، إلا أنه ألف أولاً سلسلة من الدراسات اللاهوتية انتقد فيها الكنيسة الرسمية وصاغ فهمه الخاص للدين المسيحي. في هذا السياق أعلى تولستوي من شأن الضمير والتعاليم الأساسية للمسيح كهادٍ ومرشدٍ من أجل بلوغ حياة الصلاح والبساطة واللاعنف. بالإضافة إلى هذه السلسلة من الأعمال، التي اشتملت على «دراسة في اللاهوت الدوغمائي» (Isledovanie dogmaticheskogo bogosloviya)، «وحدة وترجمة الأناجيل الأربعة» (Soedinenie i perevod chetyrekh evangeliy)، و«بماذا أؤمن» (V Chem moya vera?)، كتب تولستوي أيضاً عدداً من الأعمال المتضمنة وصايا وتعليمات مشتقة من الأساطير الشعبية والقصص المسيحية الأولى. ومن أجل إيصال تعاليمه إلى جمهور واسع من الناس لجأ الكاتب إلى استخدام أسلوبٍ بسيط مرتكز على اللغة العامية الروسية، وإلى اختتام مقالاته في الغالب بحكمة أو قول مأثور أو اقتباس من الكتاب المقدس من قبيل «ما لم تصبحوا كالأطفال لن تدخلوا ملكوت السماء» («الفتيات الصغيرات أذكى من الشيوخ الكبار»). في حكايته الوعظية «بماذا يعيش الناس» (Chem lyudi zhivy)، على سبيل المثال، يكتشف ملاك متمرد أُرسل إلى الأرض واستقبل من قبل صانع أحذية وزوجته أن الناس «لا يعيشون بالاهتمام بأنفسهم، بل بالحب وحده». ويختم حكاية وعظية أخرى له بعنوان «هل يحتاج الإنسان إلى كثير من الأرض» برسالة مشابهة ضد المادية، إذ تحكي قصة فلاح طماع أغري بوعد الحصول على مساحة من الأرض بقدر مساحة الدائرة التي يقطعها مشياً على قدميه خلال يوم قبل عودته إلى النقطة التي انطلق منها. على ذلك صار هذا الفلاح يفشخ خطواته مسرعاً إلى أن انهار ميتاً من التعب قبل الوصول إلى نقطة الانطلاق. هكذا، وبدلاً من الحصول على حقل واسع، احتاج هذا الرجل

الآن إلى مساحة ٦ أقدام من الأرض كافية لدفنه. ومن أجل تيسير نشر هذه الحكايات والمواعظ الأخلاقية أسس تولستوي وفلاديمير تشيرتكوف في عام ١٨٨٤ دار نشر سمياها «الوسيط» (Posrednik) صارت لاحقاً داراً كبرى لنشر أعمال بطبعات شعبية لكثير من الكتاب أمثال فسيفولود غارشين، فلاديمير كورولينكو ومسكيم غوركي.

ركز تولستوي لاحقاً قناعاته حول الجمال وسماته في الفن في بحث له بعنوان «ما الفن؟» مؤكداً عبر أشكالٍ بسيطة على القيم والحقائق الأخلاقية. نُشر هذا العمل في روسيا في عام ١٨٩٧-١٨٩٨، ونشرت نسخته الكاملة غير المراقبة في ترجمة إنكليزية عام ١٨٩٨. بدأ تولستوي بحثه هذا بنقد تلك النظريات التي تتبنى المفهوم الضبابي للجمال في تقييم الأعمال الفنية، وركز الاهتمام على العلاقة بين الفنان ومتلقي عمله معلناً أن هدف الفن هو نقل مشاعر من الفنان إلى الجمهور. فالفن الحقيقي الناجح برأيه هو «المؤثِّر» في جمهوره، وكلما كان التأثير أقوى كان الفن أفضل كفن، كما أن الفن الذي يخاطب الجمهور العريض أجدر من الفن الذي يخاطب النخبة فقط، كما الرمزية الفرنسية. وفي إطار اعترافه بأن الفن الحقيقي يمتلك قوة التأثير في الجمهور المتلقي علّق تولستوي شارحاً أنماط المشاعر التي يمكن أن يثيرها الفن في متلقيه. رأى أن الفن الحقيقي يمكن أن يوقظ عواطف emotion سلبية مثل الغضب أو الشهوة، كما إيجابية أيضاً، لكن الفن الأفضل هو الذي ينقل المشاعر feelings الأسمى لزمنه، وبالدرجة الأولى المشاعر الدينية. وهكذا يصنف تولستوي الفن على أساس أنواع المشاعر التي يوقظها أو يثيرها. وهنا يضع صنف الفن «المسيحي» في المرتبة الأسمى. ذاك الصنف من الفن الناقل لمشاعر صادرة من إدراك ديني بأن الناس أبناء الله وأنهم أخوة في الإنسانية. تشمل أعمال هذا الصنف «ترنيمة عيد الميلاد» و«قصة مدينتين» لتشارلز ديكنز، «كوخ العم توم» لبيتشرستو وعديداً من أعمال دوستويفسكي. ويشمل الصنف التالي أعمالاً ناقلة لمشاعر أبسط من الحياة العامة مثل «دونكيخوت»، «ديفيد كوبرفيلد»، كما حكايات غوغول وبوشكين.

انتقل تولستوي في عمله إلى أبعد من الحكايات البسيطة التي كتبها خصيصاً لجمهور واسع في مطلع الثمانينيات. ولاحقاً في غضون هذا العقد بدأ من جديد كتابة القصص الفني مخاطباً جمهوراً أرفع مستوى من حيث الثقافة ناشراً، بأعمال فنية بارعة، الدروس التي استمدها من الاضطراب الفكري – الروحي الذي عاناه مؤخراً.

وربما تكون قصة «موت إيفان إيليتش» (Smert Ivana Ilicha) لعام ١٨٨٦ الأروع بين هذه الأعمال. فتعتبر بمثابة دراسة رصينة لمسائل أساسية جداً متعلقة بالحياة والموت. أبدى تولستوي من البداية مهارة سديدة في بناء السرد وتقنيته. استهل حكايته عن إيفان إيليتش بفضح ساخر للاستجابات الأنانية لكل من زملائه وأسرته بخصوص موته (أي إيفان إيليتش)، ثم ركز اهتمامه تدريجياً للحديث كيف عاش إيفان وصولاً إلى تفحص بسيكولوجيا هذا الرجل وهو يحتضر.

عرّى تولستوي في كل مرحلة من هذه العملية قشور النفاق والعرف التي تستّر أو تقنّع بها المجتمع. وفي هذا الإطار أشار إلى أنه، على الرغم من محبة زملاء إيفان إيليتش له، إلا أن أفكارهم الأولى عقب علمهم بنبأ موته تعلقت بالفرص الجديدة للترقية التي انفتحت أمامهم. على نحو مشابه بدت أرملته، المصابة والحزينة افتراضاً، أكثر انشغالاً بأمر الاستحصال على راتبه التقاعدي منه بفقدان شريك حياتها. وعندما يعود إلى وصف مشوار حياة إيفان إيليتش العملية يكشف تولستوي عن نزوعه إلى تبني آراء أو قرارات جازمة حول الحياة. فيعلن بصوت الراوي على أن «التاريخ الماضي لحياة إيفان إيليتش كانت بسيطة وعادية جداً، ولذا فظيعة جداً». وفي تتبعه لسعي بطله من أجل التملك المادي زخرف عرضه لسيرة حياته بتفاصيل رمزية، وبدا واضحاً من خلال ذلك أن انهماك إيفان بالمنافع الدنيوية لم يكن علامة صحة، بل نذير موت. وفعلاً، فبينما كان إيفان يعلّق الستائر في منزله الجديد تلقى إصابة تسبّبت بموته.

إن تناول تولستوي لأفكار رجل في حالة احتضار يقدم مثالاً لما أسماه الناقد الروسي قسطنطين ليونتيف «استراق السمع السيكولوجي». فالقارئ

يتتبع عن كثب كل تغير في أحاسيس إيفان – من الغضب والرفض إلى الخوف والأمل، وأخيراً إلى الإذعان والرضا. يشير تولستوي إلى أنه مادام إيفان متشبثاً بالاعتقاد أنه عاش حياته على نحو حسن فلسوف يعاني بشدة من مشهد الموت. وفي النهاية فقط، عندما يعترف إيفان بأن حياته في جانبها الخارجي الخاص باللياقات الاجتماعية كانت دجلاً وكذباً، وأن ثمة طريقة للحياة أكثر غيرية، يدرك أنه لا يوجد موت، بل شعاع بهجة. تعكس هذه اللقطة في القصة تجربة تولستوي الخاصة كما سجلها في «اعترافاتي»، لكن الكاتب قدم هنا مجموعة حججه الفلسفية، الواردة في عمله السابق المذكور، في صيغة فنية أبسط، أكثر وأبقى تأثيراً.

ثمة قصة أخرى مشابهة لقصة «موت إيفان إيليتش» من حيث التركيز على التجلي الأخلاقي في لحظة الموت كتبها تولستوي بعد نحو عقد لاحق هي «السيد وخادمه» (Khozyain i rabotnik) عام ١٨٩٥. تجسد هذه القصة حالة التحول الداخلي الصارخ لتاجر أناني اسمه بريخونوف بعد أن وقع مع خادمه في شرك عاصفة ثلجية هوجاء. فعندما واجه بريخونوف الموت ضحى أخيراً بحياته لينقذ الخادم من الموت. اكتشف بريخونوف، مثله مثل إيفان إيليتش، أنه عندما يكف المرء عند التشبث الأناني بالحياة لا يلاقي «الموت»، بل الانعتاق. لكن، بخلاف القصة الأولى، تشكل هداية البطل هنا تأثيراً ملموساً، إذ أنقذت حياة إنسان آخر، في حين ليس جلياً أبداً إن كانت هداية إيفان إيليتش قد انعكست بحالٍ ما على عائلته.

زعم الكاتب إيفان بونين، أحد المعجبين بتولستوي، أن اهتمامه (أي تولستوي) الزائد بمسألة الموت نبع من تثمينه الحار للحياة ومتعها الجسدية. لكن يلاحظ المرء في أعمال تولستوي القصصية الأخيرة ارتياباً شديداً من هذه الدوافع الجسدية، ولا سيما الرغبة الجنسية. فتصور قصتاه لعام ١٨٨٩ «لحن كريتزر» (Kretserova Sonata) و«الشيطان» (Dyavol) هذه القوى في أعتم الألوان. تحكي الأولى قصة رجل اسمه بوزدنيتشيف قتل زوجته في ثورة غيرة بسبب علاقة لها مع موسيقي. وكما في «موت إيفان إيليتش» بدأ تولستوي القصة بمشهد تمهيدي عُرضت فيه وجهات النظر التقليدية للمجتمع

حول الحب والزواج مؤيدة بحجج وبينات من جانب البطل الرئيس على أساس من تجاربه. وبعد استماعه لمجموعة من ركاب القطار يناقشون حرمة وقداسة الحب والزواج وجه بوزدنيتشيف نقداً لاذعاً أعلن فيه أن وجهة نظر الطبقة المتعلمة القائلة بوجوب أن يبنى الزواج على الحب هي تضليل خالص. وأكد أن الدافع الحقيقي خلف الزواج هو الرغبة الحيوانية البدائية، وأن الدافع الجنسي قوة مهلكة. ولذا فمن الأفضل للجنس البشري البقاء في العذوبية من استمرار المجتمع الحديث في ممارسات غير قويمة. حمل خطابه طابع المحاضرة الوعظية أكثر منه إبرازاً دراماتيكياً للضعف الإنساني وقوّضت أحاديثه القيمة الفنية للجانب القصصي. برغم ذلك تضمن العمل عدة مشاهد قوية مثل استذكار بوزدنيتشيف حالة غضبه من زوجته ووصف ذروة غضبه في اللحظة التي سبقت قتله لها. ولقد أثار نشر القصة في عام ١٨٩٦ رد فعل قوي من جانب القراء. فتميز الأدب الروسي خلال معظم القرن التاسع عشر بالاحتشام الشديد، لكن عمل تولستوي هذا مهّد السبيل لمعالجات صريحة بشكل متزايد للمسألة الجنسية في الأدب.

يعتبر العمل الثاني لتولستوي المكرس للمسألة الجنسية – «الشيطان» – أكثر تقليدية، وإن احتوى أيضاً لقطات قوية مؤثرة. تُبرز القصة الأزمة العاطفية التي عاناها شاب لطيف من أسرة إقطاعية اسمه أرتينيف غلبته رغبته الجنسية الفائرة بامرأة فلاحة كانت تعيش في ضيعته وأقام معها علاقة جنسية عابرة قبل زواجه. استخدم تولستوي هنا لبناء حبكة قصته عناصر من تجربته الشخصية فاضحاً العيوب القائمة في المجتمع التي تغفر النشاط الجنسي للبعض بشكل استنسابي. تعاظمت حدة الصراع الداخلي لدى هذا الشاب على خلفية رغبته الجنسية الجامحة لدرجة هددت سلامته وأثرت على علاقته بأسرته دون أن يجد عوناً وإرشاداً من آخرين. تختتم القصة في نسختها الأصلية الأولى بإطلاق الشاب النار على نفسه للتخلص من المعاناة، لكن تولستوي لم يكن راضياً بهذا الحل وأعاد كتابة الخاتمة بإطلاق أرتينيف النار على عشيقته. تعكس الخاتمتان مفهومين مختلفين للشر في الحياة الإنسانية: في الحالة الأولى ينبعث الشر من الداخل، لذا لا يمكن استئصاله إلا بقتل الذات،

وفي الحالة الثانية يأتي الشر من الخارج، لذا يُستأصل بالقضاء على المصدر الخارجي، لكن في الحالتين تبقى وجهة نظر تولستوي هي التالية: الشبق الجنسي يمكن أن يُدمر حياة إنسانية.

تبرز العقابيل المهلكة للرغبة الجنسية بقوة من خلال عملين آخرين كتبهما تولستوي في التسعينيات هما «الأب سيرغي» (Otets Sergiy) و«البعث» (Voskresenie). تبدأ قصة «الأب سيرغي»، المكتوبة بين عامي ١٨٩٠ و١٨٩٨ والمنشورة في عام ١٩١١ بعد وفاة مؤلفها، برسم صورة بطلها ستيبان كاسا تسكي، الشاب الموهوب ابن طبقة النبلاء الذي كان مقدراً له احتلال موقع رفيع في الدوائر الاجتماعية العليا. لكن عندما تبين له أن خطيبته كانت خليلة القيصر تخلى عنها قطعياً وعن المجتمع ذاته ليصبح راهباً. وتصور القصة في جزئها المركزي محاولات البطل الدؤوبة الصارمة لتطهير نفسه من كل العيوب والنقائص الحسية والبسيكولوجية، ولاسيما الاعتداد بالنفس والرغبات الجسدية. وعندما واجهته محاولة إغواء جنسي في صومعته لجأ إلى نوع من تدابير قاسية لجأ إليها واتخذها قبله قديسون روس في العصور الوسطى: قطع إحدى أصابعه ليقاوم استفزازات واندفاع مطلقة متهورة تريده. لكن كانت تكمن تحت حماسة كاساتسكي الدينية قوة عنيفة أخرى شكلت إحدى سمات شخصيته، وهي الغرور الذي يحمله للتفوق على غيره في التزامه الديني، كما تفوق قبلاً في الأنشطة الدنيوية. وهكذا، فبقدر ما كانت التقوى تشع منه أكثر إلى العالم الخارجي، كان يجد النور الداخلي للدين الحقيقي يتضاءل باطراد. أخيراً وبعد استسلامه لإغواء ابنة تاجر هجر عالم الرهبنة خائباً، ولم يجد الأمن والسلام إلا عندما زار امرأة بسيطة دلّه خضوعها غير الواعي لآخرين إلى بلوغ الحالة الأصيلة والصحيحة للتواضع. على هذا النحو صاغ تولستوي قصة الفشل والانبعاث الروحي الإنساني بقوة مؤثرة وصرامة شديدة.

قدّم تولستوي صورة أخرى من المجتمع لشاب أدار ظهره لأعراف بيئته ومحيطه في رواية «البعث» التي اشتغل عليها لنحو عشر سنوات ونشرها بعجلة في عام ١٨٩٨ ليدعم بها رصيد الصندوق المخصّص

لمساعدة هجرة طائفة دينية مضطهدة (الدوخوبوريون)(*) إلى كندا. بطل الرواية نيخلودوف انتمى، مثل كاساتسكي، إلى وسط اجتماعي مرموق، وبقي على هذا الحال إلى أن اصطدم بعواقب لا مبالاته وانغماسه في اللهو. وفي مشهد استمده تولستوي من واقع الحياة نرى نيخلودوف وقد استُدعي ليكون أحد أعضاء هيئة محلفين في محاكمة عاهرة اسمها ماسلوفا متهمة بجريمة قتل. عرف نيخلودوف في المتهمة امرأة سبق له أن أغواها وتخلى عنها قبل سنوات. وانطلاقاً من إحساسه بمسؤوليته عن ما آلت إليه من ورطة عرض أن يتزوجها حتى مع علمه أنها أُدينت بجرمِ القتل وحكم عليها بسجن الأشغال الشاقة في سيبيريا بحكم قضائي جائر. تُصور الرواية في الجزء الأكبر منها تجربة نيخولودوف في معالجة قضايا الفساد والظلم المتفشيين بشكل واسع في كل مناحي المجتمع الروسي واقتناعه بحاجة الناس لمراعاة القانون الأخلاقي البسيط.

قدّم تولستوي في روايته وصفاً تفصيلياً لنماذج اجتماعية متنوعة، بدءاً من سجناء سياسيين متحمسين وحتى دعاة مبشرين إنجيليين متطرفين، مع ميل واضح مميز لفضح النفاق المقنّع والغرور والأنانية المتضخمة. على نحوٍ مشابه اكتسبت صوره المركّزة على قسوة وظلم النظام الجزائي الروسي تأثيراً قوياً. ومن الجدير الإشارة أيضاً إلى اعتماد تولستوي على أساليب وطرق مفضّلة لديه في روايته الأخيرة هذه من قبيل تقنية «جعل الأمور تبدو غريبة» مثلاً. فهذه التقنية، التي بدت فكاهية الطابع لدى استخدامها في وصف حوادث مثل زيارة الأوبرا في رواية «الحرب والسلم»، اتخذت طابع الحدة الشديدة لدى استخدامها في وصف الخدمة الدينية الأرثوذكسية، ولاسيما في طقس موت المسيح بالجسد والدم. لكن «البعث» بوجه عام قد أفسدتها أو أضرّت بها المقاطع المسهبة ذات المضمون الوعظي والتبشيري الأخلاقي

(*) الدوخوبوريون - طائفة مسيحية برزت في روسيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر رفضت الطقوس الأرثونكسية. وبموجب ذلك لوحق أعضاؤها من قبل السلطة القيصرية الروسية لتمردهم على السلطة ورفضهم الخدمة العسكرية. وفي نهاية القرن التاسع عشر هاجرت الطائفة إلى كندا.

التي بدت غير مندمجة في سياق السرد الروائي. وبعد المرحلة الأولى من الاضطراب الروحي الذي عاناه نيخلودوف إثر لقائه بماسلوفا لم يُبد أية حيوية حقيقية، وغدا مجرد رافعة استخدمها المؤلف ليصب جام غضبه ونقمته على الظلم الاجتماعي. كما أن اكتشافه للتعاليم المسيحية الأساسية حول التسامح والحب بدا نوعاً من فبركة ذهنية جافة.

تعتبر أكثر قوة وتأثيراً كعمل فني القصة الطويلة «الحاج مراد» المكتوبة بين عامي ١٨٩٦-١٩٠٤ والمنشورة بعد وفاة مؤلفها. تذكّرنا روح القصة بـــ «الحرب والسلم» و«القوزاق» من حيث الاحتفاء بالحياة الطبيعية natural life باعتبارها إحدى مظاهر الذات الإلهية كما يرى ذلك القائلون بوحدة الوجود. فيركز العمل، المبني على شخصيات تاريخية حقيقية، على تصوير شخصية مقاتل شجاع هو الحاج مراد يتسم بروح نبيلة بالفطرة التحق بصفوف الروس، لكن قُتل بعدئذٍ بينما كان يحاول الهرب لإنقاذ عائلته من براثن عدوه ابن وطنه القائد شامل. تصوير تولستوي للحاج مراد رشيق وناجح؛ تتناقض شخصية هذا الرجل ونقاؤه وتهذيبه الفطري مع فساد النفوس المبتلى به قادة آخرون روس ومحليون على السواء. والمرارة التي يحس بها المؤلف بخصوص غرور الإنسان «المتحضّر» جلية أيضاً كما في «البعث»، لكنه لا ينقلها هنا بمقاطع إنشائية منفصلة، بل من خلال سلوك الشخصيات ذاتها. ترسخ بالذاكرة بوجه خاص صورة القيصر نيكولاي الأناني الفاسق التي تأثر بها سولجنيتسين في تناوله شخصية ستالين في رواية «الدائرة الأولى». أخيراً قدم تولستوي صورة أنيقة مركزة للجمال والحيوية الطبيعيين اللذين يتسم بهما الحاج مراد نفسه مشبهاً إياه بالنبات الشوكي البري الذي يقاوم ببسالة القوة التدميرية الغشوم للمجتمع الإنساني - لكن، ومع ذلك، تبدو هذه الشخصية القوية دون ضراوة جبروت هذا العالم.

إلى جانب إبداعاته القصصية الفنية جرّب تولستوي كتابة المسرحيات. بدأ أولاً بمحاولة تكييف وإعداد بعض أعماله النثرية للمسرح، ثم كتب مسرحيتين مميزتين نقل فيهما سخطه من منظور أخلاقي على الأعراف والأخلاق الاجتماعية المعاصرة. المسرحيتان هما: «سلطان الظلام»

(Vlast tmi) لعام ١٨٨٦ و«ثمار التنوير»(Plody prosvesheniya) المكتوبة في عام ١٨٨٩-١٨٩٠. كتب تولستوي المسرحية الأولى استجابة لطلب مدير مسرح موسكو القومي للمساعدة في توفير نصوص لبرنامج عروض مسرحية، ويذكر عنوانها بقصة غليب أو سبينسكي «سلطان الأرض» (Vlast zemli). في هذا العمل قدم تولستوي، بوحي من شهادة تُليت في محاكمة سابقة مؤخراً، عملاً مسرحياً عرض فيه سلسلة أعمال شريرة تتابعت في عزبة فلاحية، ووضع لعمله هذا عنواناً فرعياً - «إذا أصيب مخلب واحد ضاع الطائر بأكمله»، إشارة إلى أن هذه المسرحية المؤلفة من خمسة مشاهد تظهر كيف أن جريمة واحدة تستتبع حتماً أخرى إلى أن تؤدي الجرائم في النهاية إلى سحق البطل تحت ثقل الإثم المرتكب. الشخصية المركزية في المسرحية عامل زراعي فلاح اسمه نيكيتا دخل في علاقة زنا مع زوجة سيده أكسينيا بعد أن دسَّ السم لزوجها؛ ثم شرع بعلاقة مع ابنتها أكولينا التي حملت وأنجبت منه طفلاً غير شرعي قتله فور ولادته. في المشهد الذي يشكل ذروة الحدث المسرحي يعترف نيكيتا، وقد ناء تحت ثقل آثامه المتراكمة، بذنبه أمام جمهور الفلاحين المجتمعين بمناسبة زفاف مدبَّر لأكولينا. لجأ تولستوي في هذا العمل المبني بإحكام شديد إلى استخدام لغة عامية متداولة وصاغ تحذيراته حول شرور الطمع والغرائز الجنسية في أمثال شعبية بليغة. ورغم أن المسرحية واجهت إشكالات رقابية، ولم تعرض أمام جمهورٍ ريفي واسع، فإنها لاقت نجاحاً عظيماً عندما قُدمت في موسكو أولاً في عام ١٨٩٥.

تعتبر «ثمار التنوير» مسرحية انتقادية ساخرة أقل حدة وأخف روحاً في نبرتها من سابقتها. فتعقد مقارنة بين الأنانية الغبية لأرستقراطية موسكو وبين مكر وحيوية الفلاحين. تتضمن حبكة العمل محاولة جماعة من الفلاحين شراء أرض هي بحاجة شديدة إليها من أحد أرستقراطي موسكو. بداية يرفض هذا الأخير البيع، لكنه يستسلم أخيراً أمام حيل سحرية شعبية، فتستدرجه فتاة زكية شاطرة للتوقيع على عقد بيع الأرض في جلسة استحضار أرواح كوميدية وهو في غفلة. يُضفي تولستوي، بلجوئه إلى استخدام لغة عامية

دارجة معبرة، عنصراً فكاهياً غنياً على المسرحية. ورغم أن إنجازاته ككاتب مسرحي كانت أقل أهمية مقارنة بما حققه في مجال النثر، غير أن هاتين المسرحيتين اللتين كتبهما تولستوي في الثمانينيات أكسبتاه مكانة وحضوراً في المسرح الروسي الكلاسيكي. اكتسبت شهرة أيضاً مسرحية تولستوي الشهيرة الأخيرة «الجثة الحية» (Zhivoy trup) المكتوبة في عام ١٩٠٠ والمنشورة في عام ١٩١١ بعيد وفاته. صوّرت هذه الأخيرة كفاحاً غير ذي جدوى خاضه رجل فاجر للتخلي عن زوجته لشكه بسلوكها. وبعد محاولة أولى للتظاهر بالانتحار لدفع زوجته إلى تركه طائعة، نراه وقد دُفع لقتل نفسه فعلاً عندما عرف أن زوجته متزوجة من آخر وستُدان بجرم تعدد الأزواج. يُلطّف تولستوي هنا من قلقه المعهود بخصوص الجانب الأخلاقي عبر تصويره رغبة البطل، ليس في قتل الطرف الآخر الآثم، إنما في قتل نفسه.

عندما اقترب تولستوي من خط النهاية في مشوار حياته أصبح مضطرباً ومتناقضاً بشكل متزايد. وفي عام ١٩٠١ أطلقت عليه الكنيسة الأرثوذكسية الحرم بسبب تعاليمه. وإزاء ذلك شجعه تشيرتكوف وآخرون لتكريس وقت أكبر لنشاطه الدعوي والدفاع عن سمعته وللامتناع عن نشر «الحاج مراد» وما شابه ذلك من أعمال فنية. وهكذا تراجع بالتالي الإنتاج الفني لتولستوي بعيد بداية القرن الجديد، إلا أنه كتب أعمالاً لافتة مثل قصة «بعد الحفلة الراقصة» (Posle bala) عام ١٩٠٣ وقصة «الكوبون الزائف» (Falshivy Kupon) في عام ١٩٠٥ والمنشورة في عام ١٩١١، هذا إضافة إلى عدة مقالات دينية وسياسية مثل «لا أستطيع السكوت» (Ne mogu molchat) عام ١٩٠٨ التي أعلن فيها بجرأة شجبه للقمع الذي تعرض له النشطاء السياسيون في أعقاب التمرد المدني الحاصل في عام ١٩٠٥-١٩٠٦. لاحقاً أحس تولستوي بشكل متزايد بوهن صحته وعزيمته أمام طلبات ومناكفات أسرته والمحيطين به، فغادر في نهاية تشرين الأول/ أكتوبر عام ١٩١٠ منزله ليسلم روحه بعد بضعة أيام في السابع من تشرين الثاني/ نوفمبر في محطة سكة الحديد الصغيرة - أستابوفو مخلفاً وراءه ميراثاً أدبياً ضخماً مازال تأثيره باقياً محسوساً بعد مرور قرن من الزمن.

في حين عكف تولستوي، لفترة من مشواره الأدبي، على التأليف المسرحي في الثمانينيات، كان ألكسندر أوستروفسكي، ككاتب درامي، يختتم حياته الأدبية خلال ذلك العقد. ألّف هذا الكاتب الكهل عدة أعمال واصل فيها معالجة القضايا التي طرحها في أعماله الأولى مركزاً الاهتمام على الصراعات الداخلية وسط الطبقة الوسطى أو وسط الأسر التجارية مثل مسرحيتي «العبيد» (Nevolnitsy) المكتوبة عام ١٨٨٢ والمنشورة عام ١٨٨٣، ومسرحية «الرجل الوسيم» (Krasavets- muzhchina) المكتوبة عام ١٨٨٢ والمنشورة عام ١٨٨٣، التي أثارت سجالاً بمعالجتها خطة رجل متبطّل لتطليق زوجته والزواج من امرأة أخرى غنية. كتب أوستروفسكي أيضاً مسرحيتين سلطتا الضوء على نمط حياة الممثلين في الأقاليم والأرياف هما «مواهب ومعجبون» (Talanty i Poklonniki) المكتوبة عام ١٨٨١ والمنشورة عام ١٨٨٢ و«مذنبون بلا ذنب» (Bez viny vinovatye) المكتوبة عام ١٨٨٣ والمنشورة عام ١٨٨٤. المسرحية الأولى طريفة لجهة معالجتها الضغوط التي تواجهها ممثلة تكافح من أجل أن تبني لنفسها حياة في المسرح. لكن جرى التلاعب بمصيرها من قبل رجل غني ذي نفوذ في المسرح عندما وجدت نفسها مضطرة لاتخاذ قرار فيما إذا كانت ستتزوج طالباً فقيراً تحبه، أم تتخلى عنه للزواج من إقطاعي ثري يستطيع مساعدتها في بناء مستقبلها في المسرح. هنا سبق أوستروفسكي في مقاربته الحوار تشيخوف، ولاسيما في التلاعب بما له معنى وبما لا معنى له، بالديالوج والمونولوج. أيضاً تمتحن المسرحية الثانية «مذنبون بلا ذنب» شخصية ونفسية ممثلة، لكن الصراع الدرلماتيكي في هذه الحالة متمحورٌ حول قضية عاطفية مؤثرة تمثلت في جمع شمل ممثلة بابن غير شرعي لها اعتقدت لفترة طويلة أنه ميت. وهنا تعدّل قوة الشخصية المركزية ونبلها من النَفَس الميلودرامي للمسرحية.

ولج نيكولاي ليسكوف، مثله مثل أوستروفسكي، عقد الثمانينيات بشهرة سابقة ثابتة ومعترف بها، ودلّ عمله في الثمانينيات والتسعينيات على أن موهبته الإبداعية مستمرة في العطاء الجيد. وكما في أعماله السابقة، مثل «المتجول المسحور». أظهر ليسكوف في المرحلة الأخيرة من مشواره الأدبي مقدرة لافتة

على بناء عمل قصصي رشيق السرد ذي مشاهد حية مؤثرة ولغة معبرة معتمدة كثيراً على المفردات الفولوكلورية المحلية البليغة. في هذا السياق كانت قصته «الفنان الأعسر» (Levsha) عام ١٨٨١ التي حظيت بإعجاب واسع والمبنية على أساس من طرفة منتشرة حول حرفي – فنان إنكليزي مدهش صنع برغوثاً معدنياً صغيراً يرقص عند تدويره بمفتاحٍ دقيق. طرق نبأ هذا الاختراع أسماع القيصر نيكولاي الأول فأمر الصناع المهرة المشهورين في مقاطعة تولا بابتكار شيء ما أروع. وبعد عمل مضنٍ أتاه الصناع بحذاء بالغ الدقة والصغر للبرغوث محمولٍ على دبابيس دقيقة الحجم. أرسل القيصر التحفة مع أحد صناعها إلى إنكلترا لبزّ الإنكليز وإدهاشهم، لكن الرجل الروسي القوي البنية اكتشف أن النساء الإنكليزيات مدعيات والشاي حلو المذاق والكحول مغشوش، فألح بالعودة إلى وطنه. لكنه في رحلة العودة شارك في مباراة شراب، وأثناء ذلك دخل في عراك مع بعض أبناء بلدته أفضى إلى موته في مستشفى. وفي هذا العمل يقابل ليسكوف الصورة الفكاهية الدافئة للصناع البسطاء بصورة بارعة الدقة لأرستقراطيين روس أنانيين قساة القلوب، لكن البراعة الحقيقية للقصة كامنة في أسلوبها السردي. فقد كتبت بلغة حكائية وتضمنت عدة أمثلة لاستقراضات محرّفة من لغات غربية، من قبيل melkoskop (باستخدام الجذر melk الذي يعني «بالغ الصغر») بدلاً من microscop.

يبرز ميل ليسكوف إلى السرد المشوق في قصص حكائية أخرى مثل «حادثة سلب» (Grabezh) لعام ١٨٨٧ و«الفنان ذي الشعر المستعار» (Tupeyny Khudozhnik) لعام ١٨٨٣. تعرض الأخيرة وصفاً لمعاملة سيئة ظالمة من قبل إقطاعي لأقنانه، وتتألف من مشاهد خطر متعاقبة وإنقاذ مفاجئ: فما أن تنجو البطلة وحبيبها من مصدر خطر حتى يواجههما آخر. تُختتم القصة بمشهد كئيب تبدو فيه البطلة بصورة عجوز تختلس الشراب ليلاً كي تتجاوز الذكريات الأليمة لحياتها الخربة. لافتةٌ أيضاً القصة الخرافية «النسر الأبيض» (Bely orel) لعام ١٨٨٠، وهي واحدة من عدة قصص عن عيد الميلاد Christmas كتبها ليسكوف في الثمانينيات، تدور حول مضايقة شبح لمسؤول حكومي، وتعرض في الحقيقة اتهاماً مبطناً لهذا المسؤول

بالإقدام على عمل محظور، لكن بطريقة حاذقة ماكرة فات كثيرين من القراء التقاط مغزاها بالكامل.

ثمة سلسلة قصص لليسكوف حول سير حياة أناس صالحين تُبرز تعاطفه مع الناس الأخيار الطيبين الذين يتجاهل أو ينكر المجتمع والآخرون معروفهم وجميلهم، مثل قصتي «البعبع» (Pugalo) لعام ١٨٨٥ و«الخفير» (Chelovek na chasakh) لعام ١٨٨٧ وغيرهما، حيث أبدى الكاتب تقديره وإعجابه ببذرة الإحسان واللطافة المتجذرة في صلب الإنسان العادي. تصف القصة الأخيرة، على سبيل المثال، كيف يمكن أن يضحي مسؤولون حكوميون بمرؤوسيهم من أجل مصالحهم الذاتية والمحافظة على مواقعهم. تتبع هذه القصة، المبنية على حادثة حقيقية، المحن التي تعرّض لها حارس قصر ترك محرسه للحظة زمنية كي ينقذ شخصاً كان على وشك الغرق. فقد عوقب هذا الجندي بالسجن والجلد بالسياط لأنه ترك محرسه، ونال رجلٌ آخر لا علاقة له بالأمر مكافأة من قبل القيصر لعملٍ بطولي لم يقم به، وحتى أن الحارس الطيب لم يحمل أي حقد تجاه رؤسائه، بل فرح لأنّ عقوبته لم تكن قاسية جداً.

وجد ليسكوف تأييداً لغيرته الإنسانية في كتابات تولستوي الأخلاقية في الثمانينيات. أُعجب بعمق بزميله، لكنه قدّم قصصاً أكثر إثارة وتنميقاً عن الحياة المسيحية أكثر مما فعل تولستوي، كما كانت رؤيته الشخصية للأخلاق أقل تزمتاً من رؤية تولستوي. وخلال الثمانينيات قدّم مجموعة من القصص غنية بالألوان نابضة بالحياة مستندة جزئياً على خلاصات قروسطية من سير حياة القديسين الروس وعلى المسألة الدينية. وفي حين تخلّل بعض تلك القصص، مثل «قصة دانيلا ذات الضمير الحي» (Sovestny Danila) لعام ١٨٨٨، محاولة غير متوازنة لمزج الوعظ بالفكاهة، فإن قصصاً أخرى، مثل «آزا الجميلة» (Prekrasnaya aza) لعام ١٨٨٨ و«بامفالون المهرّج» (Skomorokh Pamfalon) لعام ١٨٨٧ حققت نجاحاً معتبراً. سلّط العمل الأول الضوء على النبل الفطري المتأصل لامرأة عاهرة تصارع الحياة، في حين تقابل الثانية بين البحث عن خلاص من خلال تنسك فارغ عقيم وبين الهدف السامي الرامي لخدمة أخ في الإنسانية.

كتب ليسكوف في السنوات الأخيرة من حياته سلسلة أعمال ذات طابع انتقادي سخر فيها من النزعة المادية المحافظة التي تنم عن ضيق أفق ومحدودية ذهنية للمجتمع الروسي المعاصر. ضمّت هذه السلسلة «بوم الليل» (Polunoshniki) المنشورة في عام ١٨٩١، «حظيرة الماشية» (Zagon) الصادرة في عام ١٨٩٣، «يوم شتوي» (Zimny den) الصادرة في عام ١٨٩٤ والرواية غير المكتملة «لُعب شيطانية» المكتوبة في عام ١٨٩٠، وربما كان الأمتع بينها قصة «محمية الأرانب» (Zayachy remiz) المكتوبة في عام ١٨٩٤. تصف هذه الأخيرة شخصاً بسيطاً ضيّق الأفق ذهنياً استحوذت عليه فكرة مفادها أن عليه لكي يكسب مقاماً رسمياً مرموقاً أن يعثر ويقبض على أناس ينوون «زعزعة أركان» المجتمع - أي على عدميين. وهكذا قاده ضلاله إلى مساعدة محرّض سياسي وإلى القبض على عميل للبوليس - الأمر الذي أدّى إلى احتجازه في مصح للأمراض العقلية. ومع أن ليسكوف جعل أحداث القصة في أوكرانيا وزخرفها بكثير من عناصر الهزء والسخرية، لكن لم تجرؤ مجلة على نشرها بسبب سخريتها اللاذعة من نزعة الارتياب والشك الكامنة لدى السلطات الرسمية، ولم تصدر مطبوعة إلاّ بعيد عام ١٩١٧. كانت القناعات السياسية من شتى الأنواع سبباً في عدم تقدير عبقرية ليسكوف حق قدرها في حينه، غير أن مقاربته التجديدية للغة ولأسلوب السرد مارست تأثيراً عظيماً على كتّاب القرن العشرين أمثال ألكسي ريميزوف، يفغيني زامياتين وبوريس بيلنياك.

لعب الانتقاد السياسي الساخر دوراً بارزاً في نثر سالتيكسوف - شيدرين في الثمانينيات حتى لأكثر منه في أعمال ليسكوف. كان سالتيكوف ممثلاً شهيراً للانتلجنتسيا الراديكالية وواصل تركيز عينه الناقدة على التطورات الاجتماعية والسياسية لزمنه، على الرغم من إغلاق مجلته التقدمية «منكرات وطنية». تجلى ذلك بوجه خاص في سلاسل أعماله النثرية، مثل «في الخارج» (zarubezhom) في الفترة بين ١٨٨٠-١٨٨١ التي انتقد فيها بشكل لاذع النظام الاجتماعي السائد في فرنسا وألمانيا، و«رسائل إلى الخالة» (Pisma K tetenke) في الفترة بين ١٨٨٠-١٨٨٢ المتضمنة دعوة وتحريضاً لمقاومة الزيف وحالة

الوهن والإحباط في روسيا وقصة مسلسلة بعنوان «أنشودة رعوية معاصرة» (Sovremennaya idilliya) في الفترة بين ١٨٧٧-١٨٨٣ المتضمنة رؤية تهكمية للمجتمع الروسي ممثلاً في الأنشطة الجارية في محيط مخفر شرطة سان بطرسبورغ، وأخيراً سلسلة حكايات خرافية Skazki مكتوبة في الفترة بين ١٨٨٠-١٨٨٦. كان سالتيكوف معلماً بارعاً في استخدام «لغة إيسوب» - أسلوب الاحتيال على الرقابة بواسطة صوغ لقطاته في صور مجازية معقدة لا يُكتشف معناها المجلّل بالغموض إلا من قبل قارئ مثقف حصيف. وبنتيجة ذلك غدا كثير من أعماله الساتيرية دون متناول القارئ العادي المعاصر تقريباً آنئذٍ بسبب عمق مضامينها ومراوغتها. لكن بعض حكاياته بقيت مؤثرة نظراً للغتها المعبّرة ولنَفَسها الإنساني الشامل.

الموضوع الرئيس لحكايات سالتيكوف هو المجتمع وقضاياه. فيدافع الكاتب عن ضرورة التغيير الاجتماعي، لكنه قلق بشأن مسار وسرعة مثل هذا التغيير. وفي هذا السياق يصوّر في حكاية له بعنوان «الليبرالي» (Liberal) لعام ١٨٨٥ ليبرالياً حاكماً يوافق على حلول وسط لم يحصل مثلها أبداً ليؤثر في من حوله، لكنه لا يصل إلى شيء ولا يحصد سوى «الهراء». وتولّد بعض حكاياته انطباعات قاتمة جداً، مثل «ليلة قيامة المسيح» (Khristova noch) لعام ١٨٨٦ التي يكشف فيها سالتيكوف عطف المسيح الذي قام من أجل نصرة المضطهدين المساكين، ثم تُختتم بصورة يوضاس المنبعث المدان من قبل المسيح للطواف في العالم لنثر بذور الخلاف والغدر والخيانة والشقاق حتى يومنا هذا. في هذا الإطار جديرةٌ بالملاحظة لغة سالتيكوف، إذ يستخدم في حكاياته ألفاظاً عامية دارجة ويطعّم الكلام الفلسفي التجريدي بمصطلحات أجنبية مقدماً خليطاً غير مألوف في سياق تسليط الضوء على جنون أو حكمة شخصياته.

ذات لهجة مختلفة جداً مجموعتا سالتيكوف النثريتان - «توافه الحياة» (Melochi zhizni) المكتوبة فيما بين ١٨٧٦-١٨٧٧ و«ماضي الحياة في بوشيخون» (Poshekhonskaya Starina) ١٨٨٧-١٨٨٩- اللتان تعاطف فيهما صراحةً وبوضوح مع القضايا الاجتماعية الملحة. كُتبت نصوص

المجموعة الأولى بعد إغلاق مجلة «مذكرات وطنية» وتعتبر من أكثر أعمال سالتيكوف قتامة. وهو نفسه اعترف في عام ١٨٨٧ بأن «هزله اختفى كلياً، في حين كان دائماً أساس قوته». تفحّص الكاتب في هذه المجموعة البنية السوسيولوجية والبسيكولوجية لفئات عديدة في المجتمع الروسي، من كهنة وفلاحين ومحامين وصحفيين وقرّاء. ولم يجد في أي اتجاه نظر ما يشير إلى أن الحياة تحسَّنت مادياً منذ إصلاحات الستينيات(*). في الاسكتش الختامي الذي حمل عنوان «فلان» (Imyarek) يكتسب يأس الكاتب المؤلم، وهو يرى إلى طموحات الماضي المحبطة، عمقاً فاتراً، فيقول في الختام «خلفه طُرحت كومة من فتات، في حين لم يكن أمامه ثمة شيء سوى قفرٍ وإهمال».

تتبع سالتيكوف هذا التطور الكئيب للماضي القريب بتصوير كالح أيضاً للعلاقات بين مالكي الأرض والفلاحين في عصر ما قبل الإصلاح في مجموعة «ماضي الحياة في بوشيخون». وبرغم أن الراوي نيكانور زاترابينزي (كنيته تعني: «مستوى عادي») يستعرض تاريخ عائلته، غير أن السرد يشتمل على جوانب محددة من سيرة حياة المؤلف أيضاً. يطلّع القارئ، من خلال الوصف البانورامي، لكن التفصيلي أيضاً، على حياة الطبقة العليا في المجتمع، على المسار المظلم للحكم الاستبدادي، على ظلم الأطفال والمعاملة السيئة للخدم والفلاحين. وفي سياق استعادته لقصة حياته يعلّق الراوي على أكثر النقاط التي تحمل مغزى وأهمية؛ وبهذه الطريقة يقدم هوية شخصية تعكس حالة اجتماعية عريضة، كما تذكّر برواية « آل غولا فليوف» السابقة، لكن هذه خلوّ حتى من ومضات المرح غير الكثيرة التي تضمنتها الرواية الأولى. وهكذا قدّم ميخائيل سالتيكوف – شيدرين، بدءاً بـــ « آل غولافليوف» وانتهاءً بـــ «ماضي الحياة في بوشيخون»، إدانة للظلم الاجتماعي والشخصي أكسبته منزلة فريدة في أدب القرن التاسع عشر الروسي.

لم يكن سالتيكوف الكاتب الوحيد الذي كشف الظروف الكالحة السائدة في الريف الروسي. فجذب الوضع الحاضر للقرية والنظرة المستقبلية لها اهتمام

(*) المقصود هنا المرسوم الإصلاحي بإلغاء نظام القنانة الصادر في علم ١٨٦١.

عديد من الكتاب الوثيقي الصلة بالحركة الشعبوية. كان عقد الثمانينيات زمناً صعباً فعلاً بالنسبة للشعبويين. فبعد فشل حركة «النزول إلى الشعب» والقمع السياسي الذي أعقب اغتيال القيصر ألكسندر الثاني على يد أعضاء من حزب «الإرادة الشعبية» لم يبق ثمة سبب يُعوّل عليه للتفاؤل بخصوص آفاق التغيير الراديكالي في المجتمع. لكن واصل أحد الناطقين النافذين باسم الشعبويين - نيكولاي ك. ميخايلوفسكي - محاولة حشد القوى لبث الروح الكفاحية في هذه الحركة. كان ميخايلوفسكي هذا قد رسَّخ نفسه قبلاً كمنظّر للشعبوية من خلال أبحاث نشرها، مثل «ما التقدم؟» (١٨٦٩) و«النضال من أجل الشخصية الفردية» (Borba za individualnost) عام ١٨٧٥-١٨٧٦، حيث شدّد على مثله الأعلى الخاص بالنظام الاجتماعي الأخلاقي الذي تزدهر في ظله روح الفرد في مجتمع تضامني قائم على مبادئ التعاون والتعاضد والانسجام والعمل الخلاّق. وفي الثمانينيات انتقد التوجه المعاصر المحبّذ «للمآثر الصغيرة» وحذّر من الرجوع إلى سلبية «التولستوية» ومن غواية اللاسياسة في الفن. وناقش ميخايلوفسكي كل كتّاب الثمانينيات البارزين - سالتيكوف - شيدرين، غارشين، تشيخوف، أوسبينسكي - لكن واحدة من مقالاته حملت عنوان «عبقرية قاسية» (Zhestoky talant) ونُشرت في عام ١٨٨٢، تميزت بتركيز غير مسبوق على بروز المعاناة في فن دوستويفسكي.

في ظل دعوة ميخايلوفسكي اليقظة الواعية لنشاط اجتماعي مستدلم ركّز معظم الكتاب الشعبويين في الثمانينيات أعمالهم على مسألتين بارزتين: التصوير التفصيلي للظروف في القرية الروسية في مرحلة ما بعد تحرير الأقنان، والنظر في مصير الانتلجنتسيا التقدمية. ثمة كاتب أسهم بشكل ملحوظ في الاتجاه الثاني - مناقشة مصير الانتلجنتسيا التقدمية - هو أندري أوسيبوفيتش نوفودفورسكي (استخدم اسم أ. أوسيبوفيتش، ١٨٥٣-١٨٨٢). سبر أوسيبوفيتش ذهنية أولئك الساعين للالتحاق بالكفاح الثوري وسلّط الضوء على الصعوبات الداخلية والخارجية التي أعاقت تقدم هذا الكفاح. كان من أبرز أعماله في هذا السياق «الخالة» (Tetushka) في عام ١٨٨٠ و«الحالمون» (Mechtateli) في عام ١٨٨١.

ضمَّ الاتجاه الثاني، الذي ركز أكثر على أوضاع القرية أكثر من تركيزه على مسألة الانتلجنتسيا، كتاباً مثل بافل زاسوديمسكي (١٨٤٣-١٩١٢) الذي اكتسب شهرة من خلال روايته «تاريخ قرية سمورين» (Khronika sela Smurina) الصادرة في عام ١٨٧٤، والذي ألّف لاحقاً روايات أخرى في هذا السياق مثل «أسرار السهب» (Stepnye tayny) لعام ١٨٨٠ و«عبر المدن والدساكر» (Po gradam i vesyam) لعام ١٨٨٥ وقصصاً للأطفال؛ فيليب نيفيودوف (١٨٣٥-١٩٠٢) الذي بدأ الكتابة في أواخر الخمسينيات واعتقل في عام ١٨٨١ ونشر عدة أعمال عن حياة الفلاح والعامل والانتلجنتسيا، لكن مع موقف بنسب صفات مثالية للمشاعة الفلاحية؛ نيكولاي نعوموف (١٨٣١-١٩٠١) الذي كان أول من حقق شهرة في السبعينيات وواصل تأليف اسكتشات بارزة عن عامة الشعب السيبيري ومأزق العمال هناك، ولاسيما في مجموعته «بيت العنكبوت» (Pautina) لعام ١٨٨٠؛ س. كارونين (باسم مستعار: نيكولاي بيتروبافلوفسكي، ١٨٥٣-١٩٩٢) الذي صور الجانب المظلم لحياة القرية مع التركيز الدقيق على الظلم الاقتصادي البارز فيما بعد مرحلة الإصلاح في عمله «عشريتان» (Dve desyatiny) الصادر في عام ١٨٨٢.

كان الكاتب الأكثر تميزاً في هذه المجموعة هو نيكولاي زلاتوفراتسكي. جاءت مشاركته الأبرز في الأدب الشعبوي برواية «أواصر» (Ustoi) التي ظهرت في شكل سلسلة اسكتشات في مجلة «مذكرات وطنية» بين عامي ١٨٧٨-١٨٨٣ وتميزت باتساعها وشموليتها. وفي تركيزه على تاريخ القرية الروسية وتركيبتها الاجتماعية وصف زلاتوفراتسكي التمايز الطبقي الذي برز بعد مرحلة الإصلاح، وتعرض للصراع الناشب بين الشريحة الأفقر وبين الكولاك الأغنياء. وفي معرض إثباته قابلية المشاعة الفلاحية، للحياة، كرافعة مناسبة للنهوض بالمساواة الاجتماعية، تغنى المؤلف بالهارموني القوية للحياة الفلاحية، واصطبغ وصفه هنا بلون رومانتيكي واضح. لكن ومع مرور الزمن تحوّل اندفاع زلاتوفراتسكي باتجاه آخر وبدأ بتفحص ومناقشة وضع الانتلجنتسيا الشعبوية في سلسلة أعمال مثل «المتجول» (Skitalets) فيما بين

١٨١-١٨٨٤، «آل كرفايف» (Karavaevy) في عام ١٨٨٥. وكان نفسه مشدوداً إلى «التولستوية» وناقشها في «تصوراتي» (Moi videniya) لعام ١٨٨٥. لاحقاً عُيّن زلاتوفراتسكي عضو شرف في الأكاديمية الإمبراطورية.

اتخذ الكاتب غليب أوسبينسكي موقفاً مخالفاً إلى حدٍ ما للشعبويين المنكورين أعلاه، وإن انخرط بشكل مكثف في الحوار الجاريّ حول مستقبل القرية الروسية. سار بعمله إلى أبعد من إضفاء الصفات المثالية على الفلاح وعرض تحليلاً دقيقاً حذراً لإيجابيات وسلبيات الحياة القروية. تضمنت مساهمته في هذا المجال في الثمانينيات إصدار مجموعة أعمال بعنوان «سلطة الأرض» في عام ١٨٨٢. في هذا العمل وفي غيره من أعمال ذات صلة بالموضوع قدّم أوسبينسكي تقويماً موضوعياً دون بهرجة للفلاح ولرؤيته للعالم. أعلن هذا الكاتب، في معرض إشارته إلى أن تبعية الفلاح للأرض تكوّن حياته بالكامل، أنه إذا ما شاء أحد اقتلاع الفلاح من الأرض فلن يكون ثمة من شعب، فكل شيء في حياة الفلاح - علاقاته العائلية، حيواناته، أهل بيته والشأن المنزلي - مدبّرٌ بما يهيء كسب العيش من الأرض. هذه هي «سلطة الأرض» الفعلية. لكن هذه التبعية تضفي سيماء محددة على حياة الفلاح: لأن كل ما يفعل ينبع من مطالب الطبيعة، لذا هو متحرر من أية مسؤولية شخصية عن أفعاله. وحتى إذا ما دفع زوجته إلى القبر لن يكون ملوماً إن كانت هذه الزوجة كسولة أو أعاقت إنتاجيته. يرى أوسبينسكي أن مثل هذه القواعد الأخلاقية غير مقبولة، وبعكس هذه النظرة البدائية للعالم يحث الانتلجنتسيا إلى العمل على إدخال لمسات إنسانية في الكومونة الفلاحية.

أثارت آراء أوسبينسكي، بخصوص سلطة الأرض، الكثير من التعليقات في حينها. وفي السنوات التالية دقق أكثر في التغيرات الجارية داخل المجتمع الروسي. فاكتشف بموازاة سلطة الأرض «سلطة الرأسمال» المتنامية التي طورها في اسكتشات مثل «أرقام حية» (Zhivye tsifry) عام ١٨٨٨. وبدا أن أوسبينسكي يتأثر شخصياً أيضاً كما مهنياً بضغوط المجتمع المتغير. فوقع مع بداية عقد التسعينيات ضحية مرض عقلي أدى به إلى دور الرعاية الاجتماعية. لكن عمله أثر جوهرياً على نظرائه، ولاسيما على الكاتب مكسيم غوركي.

خضع عديد من الكتاب الآخرين، الذين حاولوا رسم تضاريس خارطة التغيير الجاري في المجتمع الروسي، إلى تأثير شعبوي، لكنهم كانوا على مسافة من تلك الحركة بنواح معينة. أحد هؤلاء الكتاب كان ألكسندر إرتل (١٨٥٥–١٩٠٨) الذي علّم نفسه بنفسه كتلميذ مريد لكولتسوف ونيكراسوف، وجرب لاحقاً الكتابة المسرحية (مسرحية «تمرد النساء»، ١٨٨٤) وحقق في النهاية تميزاً ككاتب – ناثر. مجموعة قصصه الأولى «مذكرات ساكن الغابة» (Zapiski stepnyaka) الصادرة خلال ١٨٨٠–١٨٨١ ألقت الضوء على التحول الكبير للعلاقات المجتمعية في الريف الروسي والآثار المصاحبة له على وعي الانتلجنتسيا، وكما يوحي العنوان يبدو تأثير تورغنيف حاضراً هنا. اعتقل إرتل في عام ١٨٨٤ لصلاته بالحركة الراديكالية، ونفي بعد إطلاق سراحه من سجن قلعة بطرس وبافل إلى تفير لأربع سنوات. برغم تأثر إرتل بالبرنامج الشعبوي، إلا أنه لم يشاطر الشعبويين كل نظراتهم. وبدلاً من النشاط الراديكالي صار مهتماً بتطور القيم الروحية الداخلية واعترف بتأييده تعاليم تولستوي في أواسط الثمانينيات. برز تأثير تولستوي في أعمال لإرتل مثل «فلاح جشع» (Zhadny muzhik)، القصة الطويلة المنشورة في عام ١٨٨٦ و«زوجان» (Dve Pary) لعام ١٨٨٧. شهدت نهاية عقد الثمانينيات الإسهام الأبرز لإرتل في أدب زمانه من خلال رواية في جزأين بعنوان «الغارديون» (Gardening) لعام ١٨٨٩. تُظهر اللوحة البانورامية للحياة الريفية التي رسمها إرتل في هذه الرواية رغبته في فهم المجتمع الروسي خلال مرحلة التحول العميق. تميزت الرواية بالتصوير الحي للشخصيات وبلغتها المعبرة. وفي مقدمة للرواية أعلن تولستوي أن من يرغب في معرفة لغة الشعب الروسي عليه دراسة نثر إرتل. واصل إرتل في رواية لاحقة له بعنوان «التغيير» (Smena) لعام ١٨٩١، كما في روايته الأخيرة «سيرة ستروكوف» (Karera Strukova) المنشورة خلال ١٨٩٥ – ١٨٩٦، كشفه التطور الاجتماعي الحاصل في البلاد وبحث أبناء الطبقة العليا والانتلجنتسيا عن قواعد سلوك جديدة في روسيا المعاصرة.

الكاتب الآخر ،الذي بدأ مشواره الأدبي تحت تأثير الحركة الشعبوية، لكن ابتعد عنها لاحقاً هو نيكولاي ج. ميخايلوفسكي (كتب باسم مستعار هو ن.

غارين، ١٨٥٢-١٩٠٦). وبرغم أنه كان مهندساً وأسهم في بناء السكك الحديدية في سيبيريا، غير أنه كان مهتماً أيضاً بالأفكار الشعبوية، فانهمك في السياسات التقدمية لإدارة الأراضي الزراعية وسجل النتائج المثبطة للهمم في تجاربه هذه في مؤلفه «بضع سنوات في القرية» (Neskolko let v derevne) في عام ١٨٩٢. وكتب لاحقاً في التسعينيات سلسلة قصص أبرزت صعوبات ومشاق الحياة الفلاحية، مثل «على الماشي» (Na Khodu) في عام ١٨٩٣، «لوحات قروية» (Derevensie Panoramy) في عام ١٨٩٤. أكثر تميزاً كانت رباعيته - «طفولة تيوما» (Detstvo Temy) في عام ١٨٩٢، «طلاب المدرسة العليا» (Gimnazisty) في عام ١٨٩٣، «الطلاب» (Studenty) في عام ١٨٩٥ و«المهندسون» (Inzhenery) الصادرة بعد وفاته - التي أبرز فيها التحول الطارئ على عواطف وأحاسيس الشبيبة الصاعدة جراء الضغوط المجتمعية التي ألقت بثقلها على جمهور الانتلجنتسيا وأثرت تكوينياً على حياة هذه الفئة الاجتماعية. لاحقاً إنحاز غارين نفسه إلى صف الماركسيين والتحق بجماعة «المعرفة» Znanie في مطلع القرن التالي - القرن العشرين.

كان ثمة بين الروائيين الثانويين الآخرين، الذين اكتسبوا شهرة لدى جمهور القراء في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، كاتبان مختلفان أحدهما عن الآخر جديران بالذكر: دميتري مامين (اتخذ اسماً قلمياً هو مامين - سيبرياك، ١٨٥٢-١٩١٢) وبيتر بابوريكين (١٨٣٦-١٩٢١). كان مامين - سيبرياك ابن فلاح من الأورال تلقى تعليمه في مدارس دينية، ثم ذهب إلى سان بطرسبورغ واستهوته السياسة الراديكالية. كتب عقب عودته إلى الأورال في عام ١٨٧٧ (بقي هناك حتى عام ١٨٩١) سلسلة أعمال سجل فيها الآثار الضارة لتغلغل الرأسمالية في سيبيريا. أبرز تلك الأعمال كانت روايات «ملايين بريفالوف» (Privalovskie milliony) عام ١٨٨٤ التي فضحت جشع ونهم أصحاب رؤوس الأموال، «الاعشاش الجبلية» (Gornie gnezda) عام ١٨٨٤ و«التيار العاصف» (Burny Potok) عام ١٨٨٦ وكذلك رواية «الذهب» (Zoloto) عام ١٨٩٢ التي دحض فيها المؤلف القناعة الشعبوية في منافع وفوائد المزارع التعاونية. لكن، مع كل اللون المحلي لهذه الروايات، إلا

أن بناءَها كان ضعيفاً وأفسدتها الحبكات المخططة والمقاطع الوصفية الكثيرة. جرب الكاتب أيضاً في أجناس أخرى مثل قصص وحكايات الأطفال («حكايات اليوشينكا»، ١٨٩٤-١٨٩٦) ورواية شبه سيرة ذاتية بعنوان «ملامح من حياة بيبكو» (Cherty iz Zhizni Pepko) عام ١٨٩٤.

كان بابوريكين حتى أغزر إنتاجاً من مامين – سيبيرياك. ولد ابناً لنبيل ليبرالي وبدأ مشواره الأدبي في عام ١٨٦٠ واستمر حتى مطالع القرن التالي. ألف أكثر من مائة رواية وقصة ومسرحية عكس فيها التحولات السوسيولوجية الحاصلة في روسيا، وبخاصة تلك التي أصابت طبقتها الوسطى. اشتكت أعماله من إطناب وإطالة، وأدى به ميله إلى حشو رواياته بمشاهد وتفاصيل زائدة إلى أن صاغ من اسمه فعلاً ازدرائي الطابع. من أشهر أعماله المكتوبة في الثمانينيات والتسعينيات، بما في ذلك «إلى نقصان» (Na Usherbe) في ١٨٩٠، «المعْبَر» (Pereval) عام ١٨٩٤ و«السَّحْب» (Tyaga) عام ١٨٩٨. ثمة عملان بارزان أولهما «مدينة الصين» (Kitay- gorod) [منطقة من موسكو]، ١٨٨٢ الذي يقابل فيه المؤلف بين انحدار الطبقة العليا في المجتمع وبين النشاط المتصاعد لطبقة التجار المتنورة في موسكو والذي يعتبر أهم عمل لبابوريكين، وثانيهما «فاسيلي تيوركين» (١٨٩٢) التي تصوّر رؤية الفلاح، الذي أصبح تاجراً، للعالم.

الكاتب الأخير، الذي حملت أعماله بصمة التأثير الشعبوي، هو فلاديمير كورلينكو (١٨٥٣-١٩٢١). ولد في أوكرانيا ودرس في سان بطرسبورغ وموسكو، حيث تأثر بالأفكار الشعبوية وشارك في الاحتجاجات المحلية. بعد عدة مواجهات مع السلطات اعتقل كورلينكو في عام ١٨٧٩ ونفي إلى سيبيريا حيث أقام هناك لاحقاً. انطلقت أعماله الأدبية الأولى من تجربة سجنه. فكتب قصة «الفتاة الغريبة» (Chudnaya) في عام ١٨٨٠ في سجن انتقالي. تضمنت القصة معالجة إشكالية للعلاقة بين سجينة سياسية أبية النفس وبين حارس متعاطف معها كان رافقها إلى منفاها. وبرغم أن المرء يُعجب بقوة إرادة السجينة، إلا أن رفضها للمعروف الذي أبداه الحارس يجعلها تبدو بعيدة؛ وفوق ذلك تدل اللهجة العامية البسيطة التي خاطبها بها الحارس (هو الراوي في القصة) على نيته الطيبة وتبرز الهوة بينه وبين وظيفته.

أقام كورلينكو، بعد انقضاء مدة نفيه، في سيبيريا، وألهمته إقامته هناك سلسلة اسكتشات حول حياة الشعب البسيط الذي تنقل في تلك المنطقة («السوكولنت»، ١٨٨٥ و«الشركس»، ١٨٨٨). وصف في أعماله الجمال القاسي لتلك الأرض في مقاطع غنائية تذكّر بتورغنيف («حفيف الغابة»، ١٨٨٦ و«النهر يلعب»). تعد قصته «حلم ماكار» الصادرة عام ١٨٨٥ الأكثر أهمية في هذه الفترة والعمل الأول الذي لفت الأنظار إليه. تحكي هذه القصة عن الحياة الصعبة لفلاح بدائي من سيبيريا أسكرته الفودكا الرخيصة، وحلم أنه تجمّد حتى الموت في التايغا. تختتم القصة الغنية بالتفاصيل بتجارب البطل ماكار بعد الموت عندما يسافر للقاء تويون («الحاكم» في ياكوتسك) العظيم الذي سيصدر الحكم على حياته. تبرز القصة مهارة كورلينكو في مزج الفكاهة الطريفة بنبرة التعاطف مع العذاب الإنساني. وعندما صدرت بحق ماكار عقوبة بالعمل كحصان جر ألقى خطباً عاطفياً دفاعاً عن نفسه حول المصاعب التي عاناها في حياته، ونجح دفاعه في تليين قلب الحاكم العظيم.

على تعاطف مشابه انطوت قصة «الموسيقى الأعمى»(Slepoy muzykant) المنشورة عام ١٨٨٦ والتي انتصر فيها شاب أعمى على وضعه ليصبح موسيقياً مشهوراً على نطاق شامل. تعتبر أقل سنتمنتالية وأكثر فكاهة أعمال أخرى للكاتب مثل «بدون لغة» (Bez yazyka) المنشورة في عام ١٨٩٥ التي أوحت بها لكورلينكو رحلة إلى أميريكا في عام ١٨٩٣ والتي صوّر فيها صراع رجل أوكراني حاول تدبر أمره في أميريكا دون معرفة اللغة الإنكليزية.

وبرغم أن أعمال كورلينكو تركز على الأبعاد الشعورية – العاطفية والروحية للحياة، إلا أنه رأى أنه لا يجدر بالإنسان أن يتخذ موقف اللامبالاة إزاء الظلم. وفي هذا السياق ألّف في عام ١٨٨٦ قصة عن انتفاضة اليهود ضد الرومان – «قصة عن فلوروس، أغريبا ومناحيم بن إيهودا» (Skazanie o Flore, Agrippe i Menakheme syne Igudy) التي اعتمدت مبدأ تولستوي بعدم مقاومة الشر بالعنف. تناول أيضاً مسألة اللاسامية في أعمال أخرى مثل «عيد الغفران» (Sydny den) في عام ١٨٩٠، ولاحقاً في

عام ١٩٠٥ في قصة «المنزل رقم ١٣» (Dom No 13). شعر كورلينكو أن على الأدب أن يلعب دوراً رائداً في دفع التقدم الإنساني، ومن أجل هذا الهدف شرع بتأليف أعمال امتزجت فيها الواقعية بالرومانتيكية في وحدة عضوية جديدة، ونجح إلى حد كبير في تحقيق الهدف الذي ابتغاه. وبعد عام ١٨٩٦ عندما انتقل إلى سان بطرسبورغ أصبح عمله ذا طابع صحفي في الغالب، وربما فضّل القراء في ذلك الحين الروح الإنسانية الخيّرة لأعماله الفنية الأولى.

كان غارشين ابناً لضابط حربي، درس في معهد التعدين في سان بطرسبورغ. عندما نشبت الحرب بين روسيا وتركيا في عام ١٨٧٧ التحق بجبهة القتال متطوعاً كمجند عادي وجُرح لاحقاً في إحدى المعارك. ألهمته هذه التجربة عمله الأدبي الأول الهام – «أربعة أيام» (Chetyre dnya) في عام ١٨٧٧. تستعيد القصة على لسان بطلها انطباعات متطوع في الحرب اسمه إيفانوف جُرح في معركة واضطر للبقاء دون حركة لمدة أربعة أيام بجانب جثة تتحلّل لجندي تركي قتله هو بنفسه. أطلقت هذه القصة، بتصويرها القوي لمعاناة إيفانوف الجسمية وعذابه النفسي، صرخة قوية حول عبثية الحرب. فكّر إيفانوف ملياً وبمرارة وهو في مواجهة جثة ضحيته بالظلم الذي يقتلع أناساً أبرياء من بيوتهم ويطلقهم لارتكاب العنف: هو ينظر إلى التركي كشخص غير ملوم ويعي التباين بين المثل الرومانتيكية لمعركة وطنية وبين القتل والموت. يمزج غارشين بإتقان وبراعة نتفاً من أفكار وتأملات إيفانوف بوصف نابض بالحياة للمكان، ولاسيما لجثة الجندي التركي التي تتحلّل وتتفسّخ. يتصور إيفانوف العالم، وهو مقتلع من روتين الحياة العادي، في ضوء جديد، ويبرز سرد غارشين المميز شبيهاً بالأسلوب المرتكز على حيلة «التواري» («جعل الأمور تبدو غريبة»). في هذا السرد المشحون تتخذ الجثة المتحللة معاني رمزية: مع تفسخ اللحم وسقوطه عن الجثة تبرز حقيقة أعمق أمام عيني إيفانوف ويتعرف في جمجمة التركي الرهيبة على وجه الحرب ذاتها. على هذا النحو جاء هذا السرد المضغوط بتركيبه الإيبيزودي المحكم والمعبّر ليرسي أساس شهرة هذا الكاتب الشاب.

اشتمل عمل غارشين اللاحق على قصص حربية مثل «الجبان» (Trus) لعام ١٨٧٩، «الجندي المأمور والضابط» (Denchik i ofitser) لعام ١٨٨٠، على حكايات خرافية، رمزية وعلى عدة قصص صورت المتاعب العاطفية لمثقفين شباب حسّاسين. صورت قصتان من قصصه الأخيرة هذه، هما «حادثة» (Proisshestvie) لعام ١٨٧٨ و«ناديجدا نيكولايفنا» (Nadezhda Nikolaevna) لعام ١٨٨٥، بائعتي هوى من بطرسبورغ كبطلتين، ويلمس القارئ فيهما تأثير دوستويفسكي من خلال وعي البطلتين لوضعهما غير السوي المختلط بالثقة والاعتداد بالنفس. غير أن تصوير غارشين يفتقر إلى عمق وتعقيد التصوير الدستويفسكي، إضافة إلى أن مثل هذه القصص تظهر ميل الكاتب إلى السقوط في فخ الميلودراما والعاطفية المفرطة. ففي ختام قصة «حادثة» يقع موظف مدني شاب في حب بائعة هوى من هذا الصنف، لكنه لم يستطع تحمّل رفضها لجهوده من أجل إنقاذها وينتحر. وفي ختام قصة «ناديجدا نيكولايفنا» يعالج غارشين الشخصيات المركزية بتعقيد أكبر، فيضيف حبكات أخرى من قبيل المثلث الغرامي Triangle، أو أكثر من عاشق متنافس على قلب البطلة كما في رواية دوستويفسكي «الأبله». لكن القصة تنتهي بالعنف. فيقتل بيسونوف (أحد المتنافسين) البطلة المعشوقة ببندقية، ثم يُقتل على يد غريم آخر اسمه لوبياتين. لكن هذا الأخير يُصاب أيضاً بجرح قاتل في المشاجرة الحاصلة، ويكتب في دفتر مذكراته (في ختام القصة) واصفاً الحادثة ومعبراً على أمله في أن يلتقي الغريمين الآخرين في عالم آخر «ستبدو فيه عواطفنا ومعاناتنا غير ذات أهمية بالنسبة لنا ونغرق في ضوء حب أبدي».

برزت المعالجة الأكثر قوة وتأثيراً للحالة البسيكولوجية الحادة في قصة غارشين «الزهرات الحمراوات» (Kracny tsvetok) المنشورة في عام ١٨٨٣ والتي أهداها لروح تورغنيف المتوفى حديثاً. في هذه القصة وصف الكاتب محاولة أحد المرضى العقليين لاجتثاث ما اعتقد أنه تجسيد لكل الشر في هذا العالم – ثلاث زهرات خشخاش حمر نمت في حديقة المصحة التي نزل فيها المريض. كان قد سبق لغارشين نفسه أن قضى فترة في مستشفى للأمراض

العقلية إثر اعتلال صحي أصابه في عام ١٨٨٠، وقدم في هذه القصة وصفاً لهذا المرفق الصحي المورث للكآبة، لمعاناة المريض العصبية الفائقة ولتناوب حالات الصحو والجنون عليه. يشعر القارئ بتأثر وحميمية مقدار رسوخ فكرة مفادها أن الإنسان في هذا العالم في صراع مميت بين الخير والشر، وأنه يشغل موقعاً محورياً كمخلِّص قدير. مع وصول حبكة القصة إلى ذروتها ينجح المريض في تحطيم آخر برعم في الزهرات. لكن نصره انتُزع بثمن باهظ، لأن المعركة استنفذت قواه. وعندما يعود إلى سريره يموت وقد ارتسم على وجهه ظل «سعادة تنم عن افتخار» مقتنعاً انه اقتلع جذور الشر في عالمه. تعكس هذه الخاتمة نظرة غارشين المعقدة إلى الحياة. فمع إيمانه بقيمة المعركة التي يؤدي فيها واجب التضحية وبإمكانية تحقيق تغيير ذي معنى في الحياة يبقى مدركاً بألم محدودية قدرة مبادرته الفردية في المحصلة.

مثل هذا الاندماج والتداخل في الأفكار يسم قصته (Attalia Princeps) (١٨٨٠) التي تصور تمرد نبتة استوائية تنمو في دفيئة زجاجية في مدينة شمالية. تحس هذه النبتة بما يشبه الاختناق في سجنها، تسخر من رفيقاتها النبتات الأخريات وتركز جهدها لاختراق هذا السجن الخانق والنفاذ إلى الخارج عبر الشقوق القذرة للبيت الزجاجي. أخيراً تنجح في الكفاح الذي تخوضه، لكن ما أن أطلت برأسها عالياً إلى الحرية حتى رأت منظراً خريفياً كالحاً على مد النظر تدفع الرياح فوقه الثلج والماء المتجمد على الشجر. في ختام القصة نرى المدير المحافظ العتيق الطراز لهذا البيت الزجاجي يأمر عماله بتحطيم هذه الشجرة المتمردة المعتدة بنفسها. رأى معاصرو غارشين في القصة نوعاً من تعليق مجازي يرمز للوضع الاجتماعي - السياسي في روسيا وللحركة الثورية فيها، لكن العمل يتضمن رسالة أشمل حول الطموح الفردي وما يتضمنه من ميزات وإشكالات.

في هذا الجو المأزوم في زمن غارشين استُنتجت دروس سياسية من بعض أعمال الكاتب، ومازالت قصص مثل «الإشارة» (Signal) لعام ١٨٨٧ تثير حواراً حول مضامينها في نهاية المطاف. رأى بعض القراء تأييداً للفلسفة التولستوية من خلال صورة بطل القصة المتواضعة سيميون عامل

سكة الحديد الذي شرط ذراعه وبلل خرقة بيضاء بدمه ليستعملها كعلم أحمر لتحذير القطار من وشوك خروجه عن السكة. لكن في حين أُعجب غارشين عموماً بتولستوي، إلا أنه لم يوافق كلياً على آرائه، وهكذا ربما يخلص قراء آخرون إلى أن سيميون أقل بطولة من فاسيلي، الفلاح الغاضب الذي اقتلع بداية السكة الحديدية احتجاجاً على ظلم السلطة البيروقراطية، ثم تناول الإشارة المصبوغة بالدم من سيميون الخائر القوي ونجح في إيقاف القطار. لكن، سواء فهمه معاصروه بالكامل أم لا، فإنهم وجدوا أعماله مثيرة بعمق وكانوا مأسورين بصورة الرجل الذي أبدع مثل هذه الأعمال النثرية – الرجل الذي تألم لمعاناة الناس في الحياة وسعى للتعبير عن ذلك ومقاومته عبر فنه. حتى أن القراء الحديثين يرون أن فهم غارشين الحدسي للبسيكولوجيا اندمج مع تثمين جديد لقوة المجاز الرمزي والاقتصاد في الكلام لخلق عمل وضع الكاتب في مرتبة فريدة بين غالبية أقرانه.

في حين وصل مشوار غارشين الإبداعي إلى نهاية فاجعة مفاجئة في أواخر الثمانينيات برزت قامة عظيمة مبدعة جديدة تمثلت بالكاتب أنطون تشيخوف (١٨٦٠–١٩٠٤) الذي بدأ مشواره في ذلك العقد. كان تشيخوف، ككاتب قصة قصيرة وككاتب مسرحي، الأديب الروسي الأروع في زمانه دون ريب. لكن، برغم ألمعيته في الأدب الروسي، إلا أن أعماله بقيت صعبة التحليل على النقاد الأدبيين. فبخلاف دوستويفسكي أوتولستوي تجنب تشيخوف الوعظ في أدبه. آثر التلميح الناعم على التصريح وإطلاق التعميمات الواضحة، وقاوم محاولات تصنيف فنه. صرح بأن «قدس أقداسه» كان عقيدة بسيطة: «الجسد الإنساني، الصحة، الذكاء، العبقرية، الإلهام، الحب والتحرر المطلق – التحرر من العنف والكذب، وبأي شكل تبدّى هذان الأخيران».

أعلن تشيخوف أن هدف الفن هو الحقيقة غير المشروطة، وانطلاقاً من ذلك فضح الرياء والخداع حيثما وجد أو اكتشف ذلك، واحتوى عالمه على سلسلة من النماذج الروسية من الفلاحين وحتى القساوسة. ولأن عينه الناقدة لامست هذا الكم الكبير من النماذج الإنسانية اعتبره بعض معاصريه متشائماً كلياً. وفي هذا الإطار سمى الفيلسوف ليف شيستوف تشيخوف «شاعر

العجز» الذي وعلى مدى عشرين سنة «لم يفعل سوى شيء واحد فقط: [...] هو أنه قتل الآمال الإنسانية». إن وجهة نظر شيستوف جد تبسيطية. فبرغم أن تشيخوف قد ملأ أعماله بشخصيات تعيش حياة ضلال وخداع وعبث، إلا أن تناوله لهذه الشخصيات يوحي ويفترض أن شيئاً ما أفضل ممكن. علاوة على ذلك، هو ليس فظاً في التعامل مع نواقص شخصياته. ففي الوقت الذي ربما يبدي أملاً ضئيلاً بصلاح بعض أبطاله يصور معاناتهم بمنطق التفهم والعطف. والجاهل والبليد فقط هما المحرومان من دفء التحسن.

أعلن تشيخوف ذات مرة - وهو طبيب مؤهل - أن على الكاتب أن يمتلك موضوعية الكيميائي، لكنه رفض أن تعني أو تتضمن مثل هذه الموضوعية لا مبالاة إزاء الخير والشر، أو غياب المثل العليا والأفكار. ففي حين وافق على أنه «سيكون مليحاً الجمع بين الفن والوعظ» أعلن أن ذلك سيكون، بالنسبة له شخصياً، أمراً مستحيلاً: لأن حقن سرده بوجهة نظره الخاصة من شأنه أن يضعف فكرته ويخرب تكامل قصته. وخلص إلى قول مايلي: «أنا عندما أكتب أعتمد بالكامل على القارئ متجرئاً على الافتراض بأنه هو نفسه سيضيف العناصر الذاتية المفتقدة في القصة».

تحدد الملاحظة الآنفة الذكر المبدأ الأساسي لفن تشيخوف. فبتحاشيه صياغة وجهة نظر قارئه، عبر الأساليب التقليدية الموحية بمعرفة المؤلف اللامحدودة وعلمه بكل شيء، يدعو هذا القارئ ويطالبه بإعمال جهده لاستخلاص المعنى من العمل. وعلى صعيد بنية القصة يهمل تشيخوف الكثير من الإيضاحات التي لجأ إليها الكتاب في الماضي لوضع خلفيات لشخصياتهم وحبكاتهم الدرامية. يخفض الوصف إلى الحدود الدنيا معتمداً على تفصيل محدد مختار لإثارة مزاج أو إحساس. وفي قصص كثيرة يطلق توقعات، ثم يغيّرها أو يسقطها في آخر الأمر. وبدلاً من حل عقدة درلماتيكية ترخي التوتر الذي انبنى وتصاعد عبر مسار القصة، لا يقدم الكاتب في الغالب أي حل للعقد على الإطلاق. وقد أصبحت النهاية «صفر» منذئذٍ عنصراً علماً مألوفاً في القصة القصيرة الحديثة. يبرز نزوع الكاتب إلى التلميح بدلاً من التصريح في استخدامه للغة والخيال. وكان تولستوي بين أوائل من سمى طريقة تشيخوف

«انطباعية»: بدلاً من محاولة إعادة إنتاج مشهد بكل تفاصيله الطبيعية أوحى تشيخوف بالجو العام الحسي للّحظة طارحاً قليلاً من التفاصيل ذات المغزى مع لمسات لونية ذكية بارعة وأصوات وإيقاعات ضمنية غير مباشرة. ومن أجل إضاءة الجوهر الذاتي لتصورات شخصياته عمد في الغالب إلى استخدام صيغة المبني للمجهول من قبيل «على ما يبدو»، أو «على ما يظهر».

لكن تشيخوف لم يطور هذا الأسلوب الانطباعي منذ بداية مشواره الإبداعي، بل اجتاز عمله من أجل ذلك طريق تطور طويلة. وُلد هذا الكاتب ابناً لبقّال وحفيداً لعبد. انتقل في عام ١٨٧٩ من تاغانروغ إلى موسكو، حيث التحق بمدرسة الطب. وعندما كان مازال طالباً (نال شهادة تخرجه في عام ١٨٨٤) نشر بواكير أدبه في مجلات فكاهية مثل «اليعسوب» (Strekoza) و«شظايا» (Oskolki). ورغم أن أعماله القصيرة الأولى مختلفة تماماً عن أعماله الأخيرة الأكثر شهرة، إلا أنه استبقى وشذّب عناصر محددة في داخلها، مثل تركيزه على الإيجاز. عكست المواضيع الأولى التي عرضها تشيخوف قضايا راهنة وأحداثاً جارية. كان غزير الإنتاج آنئذ: نشر بين عامي ١٨٨٣–١٨٨٥ بعضاً من مائتي أقصوصة، معظمها لم يرَه مستأهلاً لإعادة النشر وإدراجه ضمن مجموعات أعماله.

أهم ما ميز أعمال تشيخوف الأولى هو لغتها. امتلأت اسكتشاته بمحاكاة ساخرة للغة الحقوقيين والإكليروس واللهجة العامية المتداولة. وجمع بين تركيبات أسلوبية مختلفة لخلق روح الفكاهة وإثارة الضحك. حاكى أيضاً أجناساً أدبية شعبية، بما في ذلك قصص الرعب مثل «المرآة المحدبة» (Krivoe zerkalo) لعام ١٨٨٣ وقصصاً بوليسية مثل «الكبريتة السويدية» (Shvedskaya spichka) لعام ١٨٨٣ والقصة الرومانتيكية على غرار فيكتور هوغو مثل «ألف رغبة ورغبة» أو «ليلة مرعبة» لعام ١٨٨٠. ألف كذلك قصصاً كان لمثلها ماضٍ هام في الأدب الروسي: قصص حول حياة موظفين صغار بسطاء. وكتب بروحية التقاليد الغوغولية عدداً من القصص حول حس عدم الأمان الذي يستشعره موظفون من مراتب دنيا. فقصة «البدين والنحيف» (Tolsty i tonki) لعام ١٨٨٣، على سبيل المثال، تصف مصادفة طريفة

جمعت زميلي دراسة سابقين تحولت إلى طقس مخزٍ من الصَّغار ونكران الذات عندما أدرك أحدهما أن الآخر من ذوي المراتب العليا. وفي قصة أخرى بعنوان «موت موظف» (Smert Chinovnika) لعام ١٨٨٣ يموت موظف آخر بسيط من الرعب عندما لا تؤخذ محاولاته للاعتذار من موظف آخر رفيع المرتبة بسبب عطسة لا إرادية في وجهه على محمل الجد. أظهرت هذه القصص والاسكتشات تطوراً لا لبس فيه في البراعة الفنية للكاتب. في أعماله الأولى بدا تشيخوف الراوي فضولياً مخاطباً القارئ بتعليقات مباشرة. لكنه ابتعد لاحقاً عن هذه الصيغة الذاتية نحو موقف آخر أكثر حيادية وإلى أن وصل إلى الطريقة الانطباعية الموصوفة أعلاه التي غدت فيها تصورات الشخصيات هي المنظور السائد.

تخلّلت قصص تشيخوف الفكاهية في هذه الفترة أخرى قليلة أكثر جدية في نغمتها مثل «السيدة» (Barynya) لعام ١٨٨٢، لكن تشيخوف لم يبدأ كتابة القصص الدالة على مساره المستقبلي إلا في عام ١٨٨٥-١٨٨٦. إحدى أوائل هذه القصص كانت «الصيّاد» (Eger) لعام ١٨٨٥ التي صوّرت لقاء بين امرأة فلاحة وحيدة وصياد تزوجته قبل اثني عشر عاماً، لم يحببها ولم يعش معها. في هذه القصة دلّ استخدام تشيخوف المثير لتفصيل مختار بعناية ومقاربته اللماحة لمشاعر وأحاسيس شخصياته على موهبة نامية.

شكّلت قصة «السهوب» (Step) الطويلة لعام ١٨٨٨ عملاً محورياً في مسيرة تشيخوف الإبداعية. جاءت هذه مجردة من حبكة أو عقدة قصصية وتألفت من سلسلة مشاهد وصفية لرحلة فتى اسمه إيغور من قريته إلى المدينة للالتحاق بالمدرسة. يركّز العمل في معظمه على الرحلة ذاتها بشكل أساسي ناقلاً من خلال عيني إيغور الأحداث التي شاهدها في رحلته. يوحي مسير إيغور عبر السهوب بدخوله في عجائب الوجود. يبدو العالم الطبيعي حياً، دنيا غريبة ميّزتها صور متكررة من العشوائية والعنف والموت. على النقيض من هذه الخلفية يبدو العالم الإنساني بسيطاً تافهاً. وبرغم طابعها الغنائي تعتبر قصة «السهوب» عملاً فنياً ناقصاً: محاولة تشيخوف لربط أجزاء الحكاية ببعضها عبر شخصية إيغور وعبر سلسلة من تداخل الأفكار لم

تنجح في تجاوز تفككها. لكن، برغم ذلك، شكل هذا العمل نقطة انعطاف في مسيرة تشيخوف. فهجر، انطلاقاً منه، الاسكتشات الفكاهية المميزة لسنوات البداية وركّز على قضايا الوجود ذاته.

حمل العمل الأول لسلسلة أعمال تشيخوف «الوجودية» البارزة، أو الكبرى عنوان «قصة مملة» (Skuchnaya istoriya) لعام ١٨٨٩. طرح العمل وبلسان المتكلم أفكار بروفيسور كبير السن يرى أنه سيموت عما قريب. يكشف سرده عن حالة متفاقمة من عجز عاطفي وخواء روحي. لا يجد عزاء وراحة في عمله ويحس بالاغتراب في أسرته ولا يستطيع التخلص من وعيه الذاتي. يتفكر في أساس أو مصدر بلواه ومحنته فيظن أن حياته تفتقر إلى نقطة اهتمام مركزية. يقول إزاء كل ما يراوده من أفكار إن المرء لا يستطيع أن يجد أي شيء يمكن أن يُسمى «فكرة أساسية عامة، أو الله في حياة الإنسان». وضع بعض القراء أيديهم على هذا التصريح كمفتاح لفهم مأزق البروفيسور ولم يترددوا في طرح تلك «الفكرة» المفقودة عليه. أعلن دميتري ميرجكوفسكي أن البروفيسور يعاني من فقدان القيم الروحية، في حين حدّد النقاد السوفييت مشكلته في فشله في الانخراط في الحركات الاجتماعية التقدمية. تعتبر مثل هذه الحلول ساذجة جداً. فلدى البروفيسور في الحقيقة اعتقاد أساسي راسخ متمثل في التأكيد على أن العلم هو الشيء الأكثر جمالاً وضرورة في الحياة الإنسانية. لكن هذا الاعتقاد لا يوفر له الراحة والطمأنينة، ولذا يجب النظر فيما هو أبعد من الافتقار إلى «فكرة أساسية عامة» لتفسير علته. يوفر وصف البروفيسور لعلاقاته العائلية مفتاحاً كاشفاً للغز. فيشعر بنفور من زوجته، ولا يعرف كيف يواسي ابنته عندما تكون حائرة مضطربة. يبرز هذا الاغتراب أو الاستلاب حتى بشكل أكثر حدة في علاقته مع المرأة التي تسمى كاتيا، الشخص الوحيد الذي يحبه حقيقة. وعلى الرغم من أن كاتيا تأتي إليه في المشهد الأخير باكية راجيةً إياه مساعدتها بمشورة لإصلاح حياتها، إلا أنه لم يكن لديه ما يقوله لها، وبقي متفكراً فقط في موته المحتم. علته لا تكمن في مجرد الافتقار إلى فكرة أساسية عامة، فهو في حالة عطالة أو شلل عاطفي، غير قادر على الاندماج عاطفياً والتواصل مع الآخرين.

تكشف هذه الصورة المؤسية للعزلة الإنسانية عن براعة تقنية متنامية لدى تشيخوف. فتبدأ القصة بلسان الشخص الثالث بتصوير حيادي لشخص أصبح معزولاً عن العالم الواسع. وعند نهاية الفقرة فقط يُفصح البروفيسور أنه إنما يصف نفسه، وبعد عدة فقرات لاحقة ينتقل إلى ما يتجاوز صورته الخارجية وللتحدث عن شخصيته. هكذا غلفت هذه الوسيلة التقنية المشكلة الأساسية للبروفيسور: يبدو أمام العالم كياناً خارجياً مثيراً للإعجاب، لكنه في دخيلته رجل مأزوم حبيس قوقعة متصلبة لا يستطيع كسرها. حتى أن شبح الموت، الذي فجّر البوح الدراماتيكي لبطل تولستوي في قصة «موت إيفان إيليتش»، لا يستطيع إخراجه من العزلة التي فرضها على نفسه.

سيرجع تشيخوف إلى هذا النمط من الشخصية بعد سنوات، لكن كشفه في عام ١٨٨٩-١٨٩٠ للظرف الإنساني اتخذ أبعاداً أوسع. فزار في عام ١٨٩٠ جزيرة سخالين التي نُفي إليها المحكومون بسجن الأشغال الشاقة، وجاء اكتشافه للظروف الهمجية السائدة هناك ليزيد من حدّة وعيه للوحشية الكامنة في صلب حياة الناس. انتزعت منه هذه التجربة الأفكار المثالية لمرحلة شبابه الأول. صار تشيخوف، الذي كان سابقاً معجباً جداً بتولستوي وأفكاره حول الكمال الأخلاقي عبر العمل الصعب وعدم مقاومة الشر بالعنف - صار الآن غير قادر على الموافقة على وصفة تولستوي العلاجية لمشاكل الشر في العالم.

أحد الأعمال التي عكست تجارب تشيخوف في منفى سخالين كانت قصة «غوسيف» (١٨٩٠) القصيرة التي صورت رجلين يموتان على سفينة عائدة من الشرق الأقصى. أحدهما، واسمه بافل إيفانوفيتش، شخص غير مريح ذو شخصية دوستويفسكية تقريباً. يقول عن نفسه إنه «متمرّد»، فيهاجم الظلم الاجتماعي ويتهم الناس أمثال الفلاح غوسيف بالإذعان للظلم. وبرغم أن اهتمامه بقضية العدالة أمر جدير بالثناء، إلا أن حدة نقده الساخر تنسف فاعلية هذا النقد. من جانب آخر نادراً ما تلقى بلادة غوسيف قبولاً. وفي حين يستسلم أمام المحن التي تصيبه دون شكوى، يُلحظ ثمة شيء ما حيواني في سلبيته. فيحدق في رجل صيني ويقول في نفسه: «سأفعل خيراً لو ضربت هذا السمين على نقرته».

كان ذا مغزى أن لاقت هاتان الشخصيتان النهاية نفسها: ماتا ودُفنا في البحر. يشير تصوير تشيخوف لجثة غوسيف الملفوفة بقطعة من قماش غليظ وقد هاجمها قرش عابر على أن هذا الفضاء دنيا من قوة عمياء لا مبالية، ولا يقدم المؤلف حلاً سهلاً مريحاً لعذابات الحياة. وبدلاً من ذلك ينهي قصته بوصف لمنظر البحر. يشير إلى اللعبة الجميلة للضوء عند غروب الشمس قائلاً في الختام: «المحيط يعبس في البداية ناظراً إلى السماء الرائعة الساحرة، لكنه سرعان ما يتخذ أيضاً ألواناً لطيفة ماتعة محببة يصعب حتى وصفها بكلمات بشر». يحمل هذا المشهد صدى رمزياً. كما المحيط، عالم الناس – العالم السفلي – مظلم ومتنافر. فلا التمرد العنيف ولا الاستسلام البليد يمكن أن يحقق الغرض. الأحرى بالإنسان أن يتأمل ويستوعب الدروس الصامتة للطبيعة. فقط عبر نوع من التواصل الحميم دون كلام مع عالم الطبيعة يمكن للمرء أن يسمو فوق قيود وحدود الذات ويبلغ البهجة والسرور.

منهج تشيخوف الاستكشافي التفسيري هنا جدير بالانتباه. فإذا كان قد اتخذ مقاربة مونولوجية في «قصة مملة»، فإن تحريه الفلسفي هنا في الحالة الثانية قد اتخذ شكل مواجهة بين وجهتي نظر متناقضتين. هو نفسه ككاتب لم يتبنَ أياً من الجانبين، لكنه منح القارئ فرصة الحكم على فضائل وعيوب كل مقاربة. فوق كل شيء يقف عالم الطبيعة في تعليق صامت على الرؤى المحدودة للإنسان العادي الفاني. كرر تشيخوف استراتيجية تجاور وجهتي نظر متناقضتين في عمل واحد في عدة قصص أخرى مكتوبة في هذه الفترة، أبرزها قصة «المبارزة» (Duel) لعام ١٨٩١ و«العنبر رقم ٦» (Palata No. 6) لعام ١٨٩٢.

تُعتبر القصة الأخيرة واحدة من أشهر أعمال تشيخوف. تتضمن مقارنة أو موازنة بين إيفان غروموف نزيل مصحة الأمراض العقلية وبين أندري راجين الرجل المسؤول عن إدارة هذه المصحة. غروموف شاب ذكي متعلم يذكر ببافل إيفانوفيتش في موقفه النقدي من جهل المدينة التي يعيش فيها. فعلى خلفية ألمه من الظلم الكبير السائد في الحياة يقع ضحية وسواس الارتياب من اعتقاله، ويصبح غير قادر على التأقلم مع العالم الخارجي.

الدكتور راجين أيضاً رجل متعلم، لكنه يتخذ مقاربة مختلفة إزاء مظاهر الواقع الظالمة والقاسية في الحياة. بدلاً من القلق والجزع بسبب الظلم يصم أذنه وعقله غير آبه بما يجري حوله. على الرغم من أن بنيته الجسمية متينة، لكنه ضعيف عاطفياً، ومع إدراكه لتخلف الخدمات الطبية في مؤسسته، إلا أنه لا يحاول تصحيح الوضع فيها. وبدلاً من ذلك يختبئ خلف تبريرات سهلة من قبيل: «لماذا يمنعون الناس من الموت مادام الموت هو النهاية الطبيعية المشروعة لكل منا جميعاً».

يشكل الصدام بين الرجلين الجوهر الأيديولوجي للقصة. في مواجهة زعم راجين بأن المرء يستطيع العيش بسلام في أي مكان حتى في السجن يقول غروموف إن الناس من لحم ودم، وتجاهل آلام اللحم يعني رفض الحياة ذاتها. يدين غروموف كسل راجين ويرى في كلامه فلسفة فارغة لسلوك لا أخلاقي. برزت صحة هذا التصور عندما احتُجز هذا الأخير مثل المرضى الآخرين في المصحة بسبب سلوكه الشاذ، والآن يعاني تجربة عودة الوعي. وفيما يجيل بصره من نافذة المصحة في الخارج يرى جدران السجن البيضاء واللهب الأسود لمطحنة العظام ويتفكر: «ثمة حقيقة!»، ثم أحس بالضيق فحاول الخروج، لكن الحارس لم يسمح له وضربه بعنف، ومات في اليوم التالي متأثراً بضربة الحارس. بالمقارنة بين الرجلين تعتبر شخصية غروموف أكثر جاذبية. صرخته: «أريد أن أعيش!» ترن مع إدانة. لكنه، مثل راجين، يجد من الأسهل عليه التحدث عن الحياة أكثر من عيشها فعلاً. ليس لدى أي منهما القوة للعب دور إيجابي في العالم.

كان اختيار تشيخوف لمكان حدث القصة موفقاً. لم يسر على خطا غارشين في «الزهرة الحمراء» في تعرية الجهل الذي يعيق معالجة الإنسان المختل عاطفياً فقط، بل ومنح المصحة العقلية معنى رمزياً، فيشتكي غروموف من أن ما لا يحصى من المجانين يسيرون أحراراً خارج المصحة العقلية، في حين أنه وأمثاله مسجونون. يوافقه راجين الرأي معلقاً أن مثل هذه الأمور مسألة حظ. تمكّن هذه التعليقات، إضافة إلى وصف شخصيات الناس الذين صادفهم راجين في مدينته وأثناء رحلته إلى موسكو وسان بطرسبورغ،

المرء من رفع الصوت عالياً مع ليسكوف بأن العنبر رقم ٦ هو روسيا بذاتها. ترك تصور تشيخوف للعالم كمأوى مرضى عقليين انطباعاً قوياً لدى كتاب لاحقين لُمثال فيودور سولوغوب وليونيد أندرييف.

تشيخوف نفسه أبدع صورة مختلفة جداً لمرضٍ عقلي في قصته «الراهب الأسود» (Cherny monakh) لعام ١٨٩٤، فعرض البهجة التي غمرت رجلاً إثر زيارة طيف راهب له أخبره أنه أحد الأشخاص المختارين في هذا العالم. تجسَّد اكتشاف مثل هذه اللحظات الخاطفة من السعادة وسط الهموم أيضاً في الاسكتش الغنائي «الطالب» (Student) لعام ١٨٩٤. فالكآبة التي تصيب طالب اللاهوت بسبب بؤس حياته والمآسي المتكررة تنقلب إلى فرح عندما يتصور أن التعاطف الإنساني باقٍ لا ينقطع في هذه الحياة.

في حين دلت القصص القصيرة التي كتبها تشيخوف في مطلع وأواسط التسعينيات على نضجه وصوته المستقل ككاتب نثر، بقيت تجاربه في الكتابة المسرحية حتى هذا الحين غير مصقولة كما يجب. فقد بدأ كتابة المسرحيات الدرامية عندما كان مازال تلميذ مدرسة في بلدته تاغانروغ، علماً أن الكثير من مواد هذه المرحلة قد فُقِد. جرّبَ، ككاتب ناشئ، كتابة مسرحيات طويلة مكتملة إلى جانب مقطوعات درامية أقصر، وبدأ الجمهور في البداية مشدوداً وأكثر تقبلاً لهذه الأخيرة. كان أول عمل درامي قصير لتشيخوف هو «على الطريق العام» (Na bolshoy doroge) لعام ١٨٨٤. تصور هذه المسرحية، المبنية على مضمون قصته «في الخريف» (Osenyu)، بؤس وتعاسة رجل نبيل اندفع إلى الخمر والسكر بسبب تنكر خطيبته له. جاء الإعداد المسرحي للقصة سنتمنتالياً جداً، فأقلع تشيخوف عن هذا الأسلوب رغبة في كتابة اسكتشات خفيفة مرحة. وهكذا كتب فيما بين ١٨٨٨-١٨٩١ عدة مسرحيات كوميدية شبيهة مضموناً بأعمال نثرية سابقة له، حتى أن بعضها كان فعلاً نوعاً من إعادة إعداد في شكل مسرحي: مسرحية «العرس» (Svadba) لعام ١٨٨٩ التي انبثقت من قصتين مكتوبتين في عام ١٨٨٤ هما «عرس الجنرال» (Svadba Generala) و«زواج من أجل المال» (Brak po raschetu)؛ ومسرحية «دور تراجيدي» (Tragik ponevole) لعام ١٨٨٩ المعدة عن قصة «واحد من كثير» المنشورة

في عام ١٨٨٧؛ وكذلك مسرحية «يوبيليه» (Yubiley) لعام ١٨٩١ المستمدة من قصة «مخلوق لا حماية له» (Bezzashitnoe sushestvo) المنشورة في عام ١٨٨٧.

في وقت لاحق من عام ١٨٨٧ حدد تشيخوف بدقة العناصر التي اعتبرها أساسية في إخراج مسرحياته القصيرة التي أسماها طُرفاً ساخرة أو هزليات Farces. هذه العناصر هي «الارتباك الكامل» للشخصيات موضوع المعالجة، «غياب الخطاب الطويل» و«الحركة المتصلة». تُجسد أشهر طرفتين هزليتين له – «الدب» (Medved) لعام ١٨٨٨ و«طالب اليد للزواج» (Predlozhenie) لعام ١٨٨٨ أيضاً هذه المبادئ، إضافة لسمة جوهرية أخرى لعمله المبكر هي استغراق الشخصيات كلياً في التفكير بأمور ذاتية لدرجة تصير معها الحوارات ضرباً من تمارين عدم التواصل. في «طالب اليد للزواج» يأتي إقطاعي جبان لطلب يد ابنة جاره، لكن قبل أن تتاح له فرصة ذلك تورط الرجلان في مشاحنة بخصوص الأملاك. بعد مغادرة الخاطب غاضباً اكتشفت الفتاة أنه كان ينوي طلب يدها فدعته للعودة، لكن ليخوض من جديد في جدال ألحق به أذى وإهانة. ومع ختام المسرحية يعلن والد العروس خطوبة الشابين حتى برغم استمرار المشاحنة.

أصبح عدم القدرة المزمن على التواصل مع الآخرين موضوعاً متكرراً في مسرحيات تشيخوف الناضجة، لكن الكاتب لم ينجح فوراً في محاولاته لتصوير نقاط الضعف الإنساني بطريقة جديدة على المسرح. عمله الدرامي المبكر المسمى تقليدياً «بلاتونوف» باسم شخصيته الرئيسية كتب على ما يظهر في حوالي عام ١٨٨٠–١٨٨١، لكنه تعرض لتعديل وإعادة نظر لاحقاً. ركز هذا العمل الطويل بلا طائل على أنشطة نمط من الأشخاص الزائدين لم يجد متنفساً أو مخرجاً بنّاء لطاقته فقضى جلّ وقته بملاحقة ومغازلة نساء ريفيات غير راضيات مثله عن حياتهن، ويقتل في النهاية بيد خليل إحداهن كانت غدرت به وخانت عهدها معه. وعلى الرغم من أن المسرحية تثير بعض الاهتمام لجهة معالجتها جوانب صارت لاحقاً بارزة في عمل تشيخوف، إلا أنها تضمنت خللاً وعيوباً في البناء والتركيز. وبلاتونوف نفسه

غير مقنع كشخصية، إذ بينما يشير تشيخوف إلى أنه (أي بلاتونوف) أدرك فتور شعوره وأخذ حالته الخاصة هذه بجد، إلا أن الكاتب فشل في خلق تعاطف بينه وبين الجمهور.

تُعد مسرحية «إيفانوف»، المكتوبة أصلاً في عام ١٨٨٧ والمعدلة خلال عدة سنوات لاحقة، مرضية أكثر إلى حد ما. تقدم المسرحية شخصية رجل مستنفذ القوى الحية قبل أوانه، واستسلم في سن الخامسة والثلاثين أمام طموحاته الخائبة. تورط إيفانوف، مثله مثل بلاتونوف، في علاقة غرامية عابرة مع امرأة أصغر سناً منه وأكثر مثالية في التفكير منه رغبت في أن تنقذه من يأسه وخيبته. لكن تشيخوف قلّص هنا، بخلاف المسرحية السابقة، عدد الشخصيات وتعقيدات الحبكة، بحيث بدا خواء إيفانوف صارخاً أكثر أمام الجمهور. قصد الكاتب في هذه المسرحية أن يضع النقاط على الحروف ويقول كل ما يريد قوله وينهي الكتابة بخصوص هذا النمط من البشر، لكن أدت النهاية الأصلية الأولى للمسرحية، التي يموت فيها إيفانوف من نوبة قلبية بسبب معاناته من أذى جيران له، إلى سوء فهم وتأويل من قبل الجمهور. ومن أجل التركيز على نقطة الضعف الداخلي لإيفانوف عدّل تشيخوف الخاتمة بحيث مات البطل (إيفانوف) هنا من نوبة قلبية كان هو نفسه مسببها. وبرغم هذه التعديلات بقي ثمة عيوب في المسرحية. فمع أن تشيخوف بدأ في إظهار كيف أن أنشطة تافهة تخفي علاقات تراجيدية، إلا أن الكثير من شخصياته الثانوية ذات بعد واحد، كما تشكو المسرحية من عقدة مرسومة سلفاً جامدة بوضوح. وهكذا لم تبرز عبقرية تشيخوف الحقيقية ككاتب مسرحي إلا لاحقاً في أواخر التسعينيات.

بينما كان مشوار تشيخوف الإبداعي يبلغ ذروته في أواسط التسعينيات كان كاتبان آخران احتلا فيما بعد مكانين بارزين في الهيكل الأدبي، هما مكسيم غوركي وألكسندر كوبرين، يتلمسان طريقهما في عالم الأدب. نشأ غوركي (الاسم المستعار لألكسي بيشكوف) المولود في نيجني نوفغورود على نهر الفولغا عام ١٨٦٨ في كنف جديه في جو من القسوة وسوء المعاملة والشح وحب اكتناز المال. اضطر غوركي في سنٍ مبكرة للعمل من أجل

كسب ما يقيم أوده ومارس أعمالاً شتى - بدءاً من جمع الخرق والأسمال البالية إلى العمل في مخبز في قازان. أخيراً آن له أن يدفع ضريبة عسره المادي وتصوره أن لا مهرب من الفقر، فقرر الانتحار في محاولة غير ناجحة في عام ١٨٨٧. حصل نجاحه الأدبي الأول مع نشر قصته «ما كار تشودرا» في عام ١٨٩٢. كانت قصة قصيرة حول عاطفة حب مصيري تفجرت في حنايا قاطع طريق غجري اسمه لويكو زوبار تجاه فتاة باهرة الجمال اسمها رادا، وأظهرت ولع غوركي المبكر بالروح الرومانتيكية للاستقلالية والجسارة. وبرغم الحب العميق الذي يكنه لويكو ورادا أحدهما للآخر، إلا أنهما يثمنان حريتهما عالياً أكثر من حبهما، ومن أجل ذلك طعن لويكو رادا في صدرها ونالته طعنة أبيها بالمقابل. روى هذه القصة ماكار تشودرا، عجوز غجري بدأ حكايته بمناقشة موضوع احتل مكانة بارزة في قصص غوركي الأولى هو الفرق الشاسع بين الكثرة من الناس الذين يعيشون حياة كدح كئيبة وبين القلة الأبية منهم الذين يثمنون استقلاليتهم.

عاد غوركي إلى هذا الموضوع في قصة «تشيلكاش» المكتوبة في عام ١٨٩٤ والمنشورة في عام ١٨٩٥ والتي رسم فيها صورة التناقض الحاد بين عاشق الحرية اللص المتشرد تشيلكاش وبين الفلاح الخانع الوضيع غافريلا الذي جنده تشيلكاش لعملية التهريب. أبرز غوركي التناقض بين هاتين الشخصيتين بطرق من قبيل مقارنة موقف كل منهما من البحر. ففي حين يشعر تشيلكاش بقرابة عنصرية جوهرية مع البحر اللامتناهي الحر والجبار يجبن غافريلا أمام قوته. كما رسم غوركي صورة عامة لتشيلكاش الذي تبين أنه يفهم تعلق غافريلا بحياة القرية، لأنه يتذكر بحنين طفولته الفلاحية، والذي، مع أنه الآن مجرم لا جذور له، يثبت أنه أكثر نبلاً من غافريلا. فبعد أن حاول الأخير قتله ليسرق المال الذي جنياه من التهريب يسامحه تشيلكاش ويعطيه إياه بصرف النظر عما حدث، غير شاعر بشيء سوى بازدراء هذا الحضيض الذي أوصل الجشع الإنسانية إليه. انعكس رعب غوركي من انحطاط الروح الإنسانية الناجم عن أشراك الكدح القاسي في الصفحات الأولى من القصة التي وصفت النشاط التجاري الصاخب على رصيف الميناء. مال

الكاتب في هذا الوصف إلى المبالغة، لكنه كان في ذلك أقل براعة ورشاقة من تشيخوف. مع ذلك أثرت صلابة غوركي وحيوية أسلوبه في الكتاب اللاحقين، وبخاصة في الأدباء السوفيت الذين تأثروا كثيراً بسرده المشحون بالقسوة.

خلال أواسط التسعينيات نشر غوركي في صحف سمارا ونيجني نوفغورود سلاسل تسالي ومراجعات وقصص شتى. في هذه الفترة كانت قصص «العجوز إيزرغيل» (starukha Izergil) لعام ١٨٩٥، «على الطوافات» (Na plotakh) لعام ١٨٩٥ و«أغنية عن عقاب» (pesnya o sokole) المنشورة في عام ١٨٩٥ أفضل أعماله وأكثرها شهرة. اعتمد في عديد من أعماله على التقاليد الفولكلورية لخلق صور مجازية قوية صادمة، مثل الصورة البطولية لدانكو في «العجوز إيزرغيل» الذي شق قلبه ورفعه منارة تضيء وتهدي الناس في الغابة المظلمة، أو صورة العقاب الجريح الذي يسعى جاهداً للعودة إلى السماء ولو كلفه ذلك حياته. راقت صور الصعاليك المتشردين الشجعان الذين احتقروا قيود الحياة العادية لجمهور ملٍّ وتعب من «أدب الحمية» حول الإقطاعيين المفقرين والفلاحين الأذلاء المضطهدين والمثقفين التعساء. وعندما صدرت مجموعة أعماله في جزأين في عام ١٨٩٨ بيع منها مائة ألف نسخة – رقم مبيع لم تتجاوزه سوى أعمال تولستوي. هكذا غدا غوركي علماً وشخصية محاطة بهالة من حب وتصاعدت وتيرة أعماله الناقدة للظلم الذي صوره كمشكلة اجتماعية راهنة، وليس وجودية. وثقت كتاباته الملامح المميزة للظلم الإنساني كما نقلت رسالة الأمل في تحسن مرتقب. وأصبح هذا التلازم بين التحليل الحي والعاطفة الغنائية سمة فارقة مميزة له.

عبر ألكسندر كوبرين طريقاً مختلفة عن غوركي في سيرته الأدبية. ولد كوبرين (١٨٧٠-١٨٣٨) في جنوب روسيا وترعرع في موسكو، حيث التحق بالمدرسة العسكرية العليا، ومن ثم بأكاديمية ألكسندر العسكرية. كتب عندما كان تلميذاً في المدرسة أشعاراً ونشر قصته الأولى «الظهور الأخير» (posledny debyut) في عام ١٨٨٩. خدم مدة عامين في موقع عسكري في أوكرانيا وألهمته تجربته هناك عدة قصص قصيرة وروايته الأشهر «المبارزة» (poedinok) لعام ١٩٠٥. بعد تركه الخدمة العسكرية في عام

١٨٩٤ مارس أعمالاً عديدة، من صحفي إلى نجار، وبرز إلمامه بمهن وأعمال شتى في أعماله الفنية المزدانة بصور لأنماط شتى من الشخصيات. تكشف أعماله المبكرة عن ولع بتصويرها حالات بسيكولوجية غير عادية، لكن القصص التي تعاطت مع هذا الموضوع مثل "حالة نفسية" (psikheya) لعام ١٨٩٢ و«في العتمة» (Vpotmakh) لعام ١٨٩٤ أكثر اكتمالاً، وهي حكاية عن خيبة أمل ضابط شاب حساس من قسوة الحياة العسكرية، وكانت بذلك ممهدة لرواية «المبارزة». وتكشف سلسلة اسكتشاته تحت عنوان عام «نماذج من كييف» (kievskie tipy) عن ولعه بتصوير أساليب حياة فئات اجتماعية شتى بدءاً من اللصوص وحتى المنشدين في جوقة الكنيسة. تبرز هذه الميزة أيضاً في مجموعته «منمنمات» (miniatury) لعام ١٨٩٧ التي ضمت خمس عشرة قصة قصيرة. أشهر قصص هذه المجموعة «أليز!»، وهي حول فتاة صغيرة تقدم عروضاً في السيرك يتحكم آخرون بحياتها. اعتمدت القصة على تكرار إيعاز «أليز!» وتتبعت الفتاة وهي تتلقى الأوامر من الكبار – أولاً لتؤدي ألعاباً بهلوانية، ومن ثم برفقة مهرج جلف أو بدونه. تنتهي القصة برفض حبيبها لها وانتحارها بقفزة من نافذة مدفوعة بصوت داخلي آمر «أليز!». كتب كوبرين أيضاً سلسلة اسكيتشات كانت المواقع الصناعية مسرح أحداثها توجها بقصته الطويلة «مولوخ» (molokh) عام ١٨٩٦ التي صور فيها الاستغلال الرأسمالي. وخلال العقدين التاليين شحذ كوبرين بثبات ومثابرة موهبته وطور في مرحلة نضجه طريقة مميزة أثمرت فيها أحاسيسه المرهفة حبكات فنية متنوعة ومثيرة.

شهدت الفترة الممتدة من عام ١٨٨٠ إلى عام ١٨٩٥ انتقالاً في النثر الفني من المؤسسين البارزين لواقعية القرن التاسع عشر الروسية إلى مجموعة كتاب أصغر سناً ذوي اهتمامات مختلفة، كما يمكن للمرء ملاحظة علامات مشابهة لتطور ونمو جديد في الشعر. ولعقدين من الزمن بقي الرأي النقدي في روسيا محكوماً من قبل أولئك المنادين برسالة اجتماعية وطنية كمعيار أساسي للقيمة في العمل الأدبي. وهكذا لم يكن مثل هذا الجو مساعداً لنشوء وتطور شعر غنائي. لكن لاحت في الثمانينيات نذر التغيير. دون ريب

لم يعد جمهور القراء ميالاً إلى الأعمال المتواترة المركزة على القضايا الاجتماعية، وتمنى الآن شيئاً ما أكثر حميمية وإثارة. استجاب عدد من الشعراء لهذا المزاج الجديد، وكان أفاناسي فيت، الذي شجبت أعماله من قبل النقاد الراديكاليين في الستينيات، الممثل الرئيس للمناخ المتغير من أجل إبداع شعري جديد. وهكذا نشر فيت في عام ١٨٨٣ مجموعته الأولى من الشعر الأصيل – «أنوار المساء» (vechernie ogni) وأتبعها بثلاث مجموعات أخر حملت العنوان ذاته نشرت على التوالي في أعوام ١٨٨٥ ، ١٨٨٨، ١٨٩١.

بقي الشاعر فيت خلال مشواره الطويل بطل ما سمي الفن «الخالص» والذي عنى «الفن الحر، الحر من أية أغراض ومصالح ورغبات واهتمامات دنيوية عملية». خياله في الغالب ذاتي وغير عادي، وصرح بنفسه قائلاً: «بالنسبة للفنان، الانطباع الذي يحدث عملاً أكثر قيمة من ذلك الشيء الذي أثار الانطباع». لذا ليس مفاجئاً أن سمي نهج فيت انطباعياً، وتربطه صلة قرابة بطرق الوصف التي انتهجها تشيخوف في إبداعه. أيضاً، وبسبب محاولات فيت لإثارة استجابات عاطفية في قارئه من خلال مجازات وإلماعات ضمنية ومن خلال موسيقية شعره، فقد جرى الترحيب به والتهليل له من قبل الرمزيين كسلف مبشر بحركتهم وثمنوا لاحقاً البعد الفلسفي الذي برز في أعماله الأخيرة.

خلال الستينيات تأثر فيت بشوبنهاور. أثارت اهتمامه بوجه خاص رؤية شوبنهاور الثنوية dualistic للواقع. فثمة واقع قاس ورغبة في مقاومة هذا الواقع، وعرض الفيلسوف إمكانية البرء من شرور وآلام هذا العالم من خلال التأمل الجمالي. وقد ضمّن فيت العديد من قصائده في السبعينيات والثمانينيات هذا المفهوم. ففي قصيدته البرنامجية «ربة الشعر» (Muza) لعام ١٨٨٧ يصرح الشاعر بأن روح القيثارة «لا تجلب للعالم عاصفة غاضبة ولا نداءات لمعركة بل علاجاً شافياً من عذاب». وفي قصائد أخرى يطرح مقابل العالم الفيزيقي للزوال والموت العالم المثالي للاستقرار والفرح الدائم، ويوحي بأنه يمكن بلوغ هذا العالم الأخير من خلال الشعر، أو لحظات التبصر اللاعقلاني، كما في قصيدته «إلى الشعراء» (poetam) لعام ١٨٩٠.

وفي حين نلمس صدى مباشراً لتعاليم شوبنهاور في عديد من قصائد فيت مثل «الموت» (smert) لعام ١٨٧٨، «الخير والشر» (dobro i zlo) لعام ١٨٨٤، فإن بعضاً من قصائده الموحية في فترة لاحقة مكرسة للحب. تصطبغ غنائياته الآنفة بمزيج مركب من الأحاسيس الكثيفة: يختلط الحب العميق بالشهوة الحسية ومع اعتراف متردد بحتمية الفَقْد. لكن في حين يلمح الشاعر إلى إدراكه الفقد الوشيك لا يستسلم لليأس. على العكس يكرر دوماً إيمانه باجتماع الشمل وتحقق الفرح في نهاية المطاف. فوق ذلك يلمس المرء إيمان فيت في مقدرة الكلمة الشعرية على جعل تجارب الحياة والحب العابرة والزائلة أبدية دائمة.

وبينما تغيرت مواضيع فيت بعض الشيء خلال مسيرته ومع مرور الوقت، لكن بقي اعتماده على التضمين المجازي مستمراً. طرح عديد من صوره المفضلة جملة مركبة من المعاني والخيالات المتداعية. فالوردة مثلاً كانت مرتبطة في الغالب بإثارة الإلهام، بالشعر، وكانت الطيور الغريدة، ولا سيما الهزار، مرتبطة بشخصية الشاعر. لكن نلمس في شعره الأخير تكثيفاً للغموض وشيفرة رمزية صعبة الحل. ولأن فيت يركز على التجارب أو المعاناة الداخلية لشخص الشاعر، فإن المخاطب في كثير من قصائده يبقى شخصية تجريدية أو معممة غير محددة، والأنثى التي يخاطبها بضمير "أنتِ" يمكن أن تكون امرأة، ربة الشعر، أو بعض مزيج من الاثنتين. وأثر غموض هذه القصائد، إلى جانب التكثيف الشديد الملازم لها، على التجارب الشعرية للشعراء اللاحقين، وبخاصة على ألكسندر بلوك. كانت مثيرة ومؤثرة أيضاً تجارب فيت مع الوزن والإيقاع وتركيب المقطوعات وميله لتكرار اللفظة ذاتها لغرض بلاغي في أول أو آخر كل بيتين متعاقبين. وهكذا تفوق فيت على معاصريه في التجديد الشعري، سواء على صعيد التقنية أو المواضيع المطروحة.

ثمة شعراء آخرون – حتى رغم أنهم لم يرتقوا إلى مستوى فيت – كانوا بدؤوا مسيرتهم في زمن أبكر، لكنهم لاقوا استجابة جديدة من قبل الجمهور لأعمالهم الجديدة في الثمانينيات. وفي حين أن بعضاً من هؤلاء، مثل أبولون مايكوف، لم يضف نسبياً إلا القليل في الثمانينيات لما كان قد أنجز، إلا أن آخرين، مثل ياكوف بولونسكي وألكسي أبوختين وقسطنطين سلوتشيفسكي،

أظهروا زخماً إبداعياً طازجاً. فبولونسكي، الذي ظهرت مجموعته الشعرية الأولى في عام ١٨٨٤، أطلق مجموعة جديدة في عام ١٨٨١ بعنوان «عند الغروب» (Na zakate) وأتبعها بأخرى في عام ١٨٩٠ بعنوان «ناقوس المساء» (Vecherny zvon). كما صدرت طبعتان مستقلتان لمجموعة أعماله في الثمانينيات والتسعينيات. وكما توحي عناوين مجموعاته الأخيرة اتخذ شعره طابعاً رثائياً وتأملياً حزيناً. فاستجاب في شعره لتقلبات الحياة، متنبهاً لعجلة الزمن وفقدان الخلان والأحباب، بمقطوعات غنائية قصيرة جاءت أنموذجاً للأناقة الشعرية. وكشاهد أو دليل على موهبته في إبداع الشعر الانسيابي الرقيق (وغالباً مع نغمات فولكلورية) حقيقة أن العديد من مقطوعاته غدت لاحقاً أغاني شعبية. وإلى جانب هذه المقطوعات الغنائية كتب بولونسكي في أجناس أخرى، بما في ذلك القصص الشعرية مثل "شبح" (prizrak)، «محادثة» (razgovor) والقصائد الطويلة والقصائد التاريخية الأسطورية Ballads. في قصيدته «بروميثيوث» (prometey) عالج موضوعاً رومانتيكياً شائعاً في تأكيد قوي على تفوق الحب على العنف، ورسم في «كساندرا» (kassandra) صورة حية للبهجة والعذاب الناشئين عن لقاء بطلته بأبولو.

ثمة كاتب آخر انتعشت شهرته مجدداً في الثمانينيات هو قسطنطين سلوتشيفسكي. كان هذا ابناً لسيناتور بارز. تخرج في مدارس عسكرية وخدم فترة قصيرة في الجيش قبل أن يترك الخدمة في عام ١٨٦٠ لمتابعة الدراسة في الخارج. حصل على شهادة دكتوراه من جامعة هايدلبرغ وعاد إلى روسيا عام ١٨٦٦ ليباشر عملاً في وظيفة حكومية. وبرغم أنه كان قد نشر شعراً في وقت مبكر في عام ١٨٥٧، إلا أنه لم يلاق تأييداً وتشجيعاً من قبل الجمهور في ذلك الحين. ففي حين صفق له نقاد من أمثال أبولون غريغوريف انتقد شعره بحدة نقاد راديكاليون من أمثال دوبروليوبوف وسخروا من ولعه بمجازات غريبة «غير شاعرية». إثر ذلك انسحب سلوتشيفسكي من المسرح الأدبي لسنوات عدة، ولم يستأنف نشر شعره باسمه الحقيقي إلا في أواسط السبعينيات. برزت شهرته أخيراً في الثمانينيات. نشر في ذلك العقد أربع مجموعات شعرية سماها «قصائد» (stikhotvoreniya)، كما نشر عدة أعمال

نثرية، بما في ذلك «البارعون» (virtouzy) عام ١٨٨٢ و«ثلاث وثلاثون قصة قصيرة» (tridtsat tri rasskaza) في عام ١٨٨٧ واسكيتشات جغرافية. وصدرت مجموعة أعماله في ستة أجزاء في عام ١٨٩٨.

كانت المجازات الغريبة التي لفتت أنظار المنتقدين الأول لسلوتشيفسكي علامة فارقة في شعره المبكر، ورغم أن ولعه بذلك قد خف في السنوات اللاحقة، إلا أن هذه السمة بقيت ملازمة لشعره مما جعله بعيداً إلى حد ما عن معاصريه. يقدم شعر سلوتشيفسكي منظوراً للعالم لا مثيل له. فكان هذا الشاعر ملاحظاً حساساً سلط الضوء على تناقضات وتوترات الوجود الإنساني في صور باهرة. ركز اهتمامه بوجه خاص على التباين بين المثل العليا الإنسانية وبين واقع الظلم الإنساني الأكيد. ويذكر انهماك سلوتشيفسكي بهذا التباين بانهماك دوستويفسكي الذي كتب الشاعر عنه مقالة في عام ١٨٨٩. ورسم في قصيدته الشهيرة «بعد الإعدام في جنيف» (posle kazni v zheneve) صورة رهيبة للأثر الذي خلفه مشهد الإعدام على البطل الغنائي: في الحلم أحس الشاعر نفسه وقد أصبح حبلاً مشدوداً أمسكت به راهبة مريضة تغني بتفجع وشكوى: «تمجد اسم الرب». وبرزت استجابات سلوتشيفسكي للآلام والانتحار والجنون باستمرار في أعماله، حتى أن شعر الطبيعة عنده يكشف جوانب دقيقة خفية في البيئة. ورغم أن سلوتشيفسكي لم يجدد في مجال الأوزان الشعرية، إلا أنه أحب خلط مستويات أسلوبية في شعره مازجاً الأسلوب البياني الرفيع بالنثري العادي. وإلى جانب المقطوعات الغنائية كتب سلوتشيفسكي أيضاً قصائد سردية وصفت في الغالب أناساً مأزومين تحت وطأة مآزق أخلاقية، أو ممزقين بين قيود المجتمع ونوازعهم الداخلية، مثل قصيدتي «دون اسم» (Bez imeni) و«الخوري إليزي» ((pop Elisey).

ألكسي أبوختين (١٨٤٠-١٨٩٣)، الذي ظهر اسمه لأول مرة في النشر عام ١٨٥٤، شاعر أقل درامانيكية من سلوتشيفسكي، لكن من المشاهير في الثمانينيات. كان سليل أسرة نبيلة، درس في معهد التشريع القضائي في سان بطرسبورغ، حيث أصبح صديقاً للملحن الموسيقي مستقبلاً بيتر إيليتش تشايكوفسكي. انسحب أبوختين من السوق الأدبية بعد المرحلة الأولى من نشر

شعره في المجلات التقدمية، وإن استمر في كتابة القصائد التي وضع لعدد منها موسيقى مصاحبة تشايكوفسكي ولاحقاً رحمانينوف، بروكوفيف وموسيقيون آخرون. وعندما صدرت مجموعته الشعرية الأولى في عام ١٨٨٦ بيعت بكامل نسخها بسرعة. انجذب جمهور القراء من الطبقة العليا إلى شعر أبوختين وأدهشتهم تأملاته الحالمة الحزينة بالحب المحطم والأحلام المحبطة والحياة الخائبة حيث لا عشير ولا رفيق تستريح إليه ويتجاوب معك. كثير من هذه القصائد مقطوعات غنائية عالجت حالة مزاجية ما أو معاناة غلابة، لكن الشاعر كتب أيضاً أعمالاً أطول مثل القصيدة القصصية «سنة في الدير» (God v monastyre) التي وصف فيها محاولة عبثية لرجل يائس للهرب من عالم النفاق والخداع، ومونولوجات دراماتيكية مثل «قبل العملية» (pered operatsiey) و«المجنون» (Sumashedshy). جرب أبوختين أيضاً أجناساً نثرية أخرى وأصدر في هذا السياق أعمالاً مثل «يوميات بافل دولسكي» (Dnevnik pavlika Dolskogo) عام ١٨٩١ والقصة الرسالية «أرشيف الأميرة د.» .(Arkhiv grafini D)، لكن لم تجد هذه الأعمال الأخيرة سبيلها إلى النشر إلا بعد وفاة الكاتب.

إلى جانب أولئك الكتاب المعروفين الذين عادوا إلى الساحة الأدبية وجددوا نشاطهم في الثمانينيات برزت جمهرة من كتاب جدد سعت للتعبير عن مزاج وأجواء المرحلة، ولاحظ أحد المراقبين في تلك الآونة أن الشعراء الجدد ينبقون الآن مثل الفطور. بعضهم تابع تقاليد الشعر ذي التوجه السياسي مثل فيرا فيغنر (١٨٥٢-١٩٤٢)، ج.أ. لوباتين (١٨٤٥-١٩١٨) وبيتر ياكوبوفيتش (١٨٦٠-١٩١١). لكن معظمهم توجه إلى الذات الداخلية من أجل الإلهام. تميز ضمن هذه المجموعة الأخيرة الشاعر سيميون نادسون (١٨٦٢-١٨٨٧) الذي حقق نجاحاً سريعاً مذهلاً. تميزت طفولة نادسون بالفقد: مات والده عندما كان هو ابن عامين، انتحر زوج أمه، ثم ماتت أمه وكان ما زال طفلاً. درس الشاب في المعهد الحربي في بافلوفسك وخدم ضابطاً في الجيش من عام ١٨٨٢ إلى عام ١٨٨٥. نشر قصيدته الأولى في عام ١٨٧٨، لكنه حقق شهرة حقيقية مع ظهور مجموعته الشعرية الوحيدة في عام ١٨٨٥

والتي أعيد طباعتها أربع مرات خلال حياة الشاعر القصيرة قبل أن يموت بمرض السل في سن الرابعة والعشرين.

نبعت شهرة نادسون العظيمة من حقيقة أن شعره بلور الجو التشاؤمي السائد في زمانه. فشعره مفعم بالعبارات التي تعكس توقاً شديداً يضيق به الصدر وحزناً وكآبة. وفي حين يصرح الشاعر برغبته المحمومة في المشاركة في المعركة من أجل سعادة وعدالة شاملتين يعترف أيضاً بالعجز يعتمل في داخله ويؤلمه. تعبر عن ذلك قصيدة «الكلمة» (slovo) لعام ١٨٧٩ التي يبدؤها الشاعر بالتعبير عن تمنيه لو كان باستطاعة الشعر منحه «كلمة ملتهبة» تَشْدَه العالم، لكنه يختمها بالقول أن مثل هذه الكلمة لم تمنح له: «صوتي الضعيف خائر /.../ وقلبي يقمعه الوعي، /بأني - أنا عبدٌ ولستُ بنبي!». وفي عجزه يرى نادسون نفسه صوت بلاده («في الجواب»[v otvet]) وابن زمنه - «ابن الترقب والقلق والشكوك» («لا تلمني يا صديقي...» (Ne vin menya drug moy..). هو معجب بالمحاربين ويتطلع بحسد إلى «تاجهم الشائك» كما يقول في قصيدته بعنوان «كما السجين يجر سلاسله خلفه» (Kak katorzhnik vlachit okovy za soboy) لعام ١٨٨٤. ويتوق في أحيان أخرى إلى دنيا السلام وإلى الحب الذي يغفر كل شيء، لكن لا أمل عنده في تحقق أي من هاتين الرغبتين. وعلى الرغم من أن قصائده سلسة سهلة التركيب، إلا أنها خلو من الطاقة الإبداعية والأصالة، كثيرة التكرار وآنية التأثير. شعر نادسون بسيط من حيث التركيب، ويبرز تأثره بالشاعر ليرمنتوف من خلال ولعه بالتقابل والتضاد وغالباً ما يستخدم التنغيم وإنهاء قصيدته بحكمة أو قول مأثور.

في حين كان نادسون الأشهر بين الشعراء الجدد في الثمانينيات لاقى شعراء آخرون عديدون تجاوباً مع أعمالهم. كان جمهور القراء المعاصرين متجاوباً مع صياغات إدغار آلن بو الذائعة الصيت لدرجة أن سيرغي أندريفسكي (١٨٤٧-١٩١٩) صدّر مجموعته الشعرية الأولى «قصائد، ١٨٧٨-١٨٨٥» (stikhotvoreniya) المنشورة في عام ١٨٨٦ بما يلي: «الجمال هو العالم الحقيقي الوحيد للشعر» و«الكآبة هي النغمة الأكثر مشروعية بين كل النغمات الشعرية».

كان أرسيني غولينتشيف – كوتوزوف (١٨٤٨-١٩١٣) الذي وضع الموسيقار موديست مورسورجسكي موسيقا مصاحبة لقصائده الغنائية الأولى ودميتري تسيرتليف (١٨٥٢-١٩١١) الذي أثرت دراسته الأكاديمية لفلسفة شوبنهاور على شعره (لاسيما على سلسلة قصائد كتبها حول مواضيع بوذية وشرقية) وك.ر. (الرمز المستعار للأمير الكبير قسطنطين رومانوف، ١٨٨٥٨-١٩١٧) الذي منحته الأكاديمية الإمبراطورية جائزة بوشكين عن قصائده الروحانية الشجية والتي وضع لها الموسيقار تشايكوفسكي موسيقا مصاحبة – كان هؤلاء ممثلي جمهرة كبيرة من الكتاب جاءت أعمالهم بمثابة الصدى لنغمات ومجازات وخيالات فيت ومايكوف وبولونسكي الذين عبروا عن الأسف على السعادة المفقودة والقلق بشأن المصير والمستقبل. وكان ثمة آخرون أيضاً أقل شهرة مثل أبولون كورينسكي (١٨٦٨-١٩٣٧) وبيتر بوتيورلين (١٨٥٩-١٨٩٥).

برز فوق هذا الحشد المتنامي من الشعراء الغنائيين في تلك الحقبة كاتبان أعطت أعمالهم مؤشرات على الحركة في اتجاهات جديدة هما نيكولاي مينسكي وقسطنطين فوفانوف. دخل نيكولاي مينسكي (الاسم المستعار لنيكولاي مكسيموفيتش فيلينكين) الساحة الأدبية في عام ١٨٧٦، ودلّ عمله الأول، الذي حمل عنوان «الاعتراف الأخير» (posledny ispoved) الذي لامس فيه موضوع إعدام السجين السياسي (والذي ما كان ممكناً نشره بشكل قانوني)، على تأثر واضح بالشاعر نيكراسوف وسواه من الشعراء ذوي الاهتمامات العامة. لكن في عام ١٨٨٤ نشر مينسكي مقالة بعنوان «سجال قديم» (starinny spor) في صحيفة «كييف»، وهنا رفض استخدام الشعر لأغراض صحفية ودعا إلى فن مستقل من شأنه خدمة ما هو سرمدي خالد ونقي خالص. جاءت هذه المقالة، إلى جانب أخرى للكاتب إيرونيم فيلينكين (١٨٥٠-١٩٣١)، بمثابة تباشير وإشارات أولى إلى هجوم نقدي غاضب ضد الأدب ذي التوجه السياسي، هجوم سيبلغ ذروته عند منقلب القرن مع انتصار الحركة الرمزية في روسيا. مينسكي نفسه واصل كتابة الشعر ذي الطبيعة التأملية معلناً في إحدى قصائده بعنوان «كما الحلم ستزول أفعال وابتكارات

الناس...» (kak son, proydut dela I pomysli lyudey) أنه «هو الأكثر خلوداً باستطاعته أن يتبين من بعيد من خلال غبار الأرض بعض نوع من عالم جديد – أبدي لا مادي – في المدى»، وطور فلسفة انتقائية من المثالية سماها «ميونيزم» (من اللفظة الإغريقية ميون meon التي تعنى – ما ليس له وجود بعد) مزجت أفكاراً مأخوذة من كانط ونيتشه والفلسفة الشرقية. اتصفت مقالاته الفلسفية مثل «في ضوء الوجدان» (pri svete sovesti) بالتكثيف والبلاغة الطنانة، لكن تراجع تدريجياً عن توجهه الخيالي. وفي عام ١٩٠٥ تعاون مع البلاشفة وكتب «نشيد العمال» الذي استهل بالكلمات الشهيرة: «يا عمال العالم اتحدوا».

أقل غرابة كانت سيرة قسطنطين فوفانوف (١٨٦٢-١٩١١). كان ابن حانوتي، جرّب بداية كتابة الشعر المعني بالقضايا العامة، لكنه تحول نحو الشعر الحميمي المتصل بصميم طبيعة المرء. حتى أنه اندفع أكثر من مينسكي للابتعاد عن هموم الحياة اليومية وتناقضاتها. استهل إحدى قصائده على النحو التالي: «مطوّفاً في عالم الزور والتفاهة/ أحببت أسرار الألوهية: عالم الحلم المتناغم/ والكلمات الموسيقية» (١٨٨٧). عكس الشعر الذي كتبه في الثمانينيات ونشره في مجموعتين بعنوان «قصائد» لعامي ١٨٨٧ و١٨٨٩، ثم في مجموعة ثالثة بعنوان «ظلال وأسرار» (Teni I tayny) لعام ١٨٩٢ طابعاً هارمونياً مميزاً. خلف فوفانوف، بتركيزه على عالم الطبيعة وعلى عالم أحلامه الساحرة أيضاً في مجموعته الأخيرة بعنوان «أوهام» (Illyuzii, 1900) نتاجاً شعرياً متفاوت الجودة، لكن متميزاً بانسيابيته الموسيقية، وقد أحب شعره جداً الرمزيون الذين ساروا على خطاه.

أشاد الشاعر والناقد دميتري ميرجكوفسكي (١٨٦٥-١٩٤١) بالشاعرين فوفانوف ومينسكي (إلى جانب كاتبي النثر غارشين وتشيخوف) معتبراً إياهم بشائر روح جديدة طال انتظارها في الأدب الروسي. قدم ميرجكوفسكي تحليله في مقالة برنامجية شهيرة نشرت في عام ١٨٩٣ بعنوان «حول أسباب انحدار الأدب الروسي المعاصر وحول تياراته الجديدة»

(O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh sovremennoy russkoy literatury). في هذه المقالة، التي اعتبرها كثير من الباحثين واحدة من الهجمات الافتتاحية للحركة الرمزية الصاعدة في روسيا، شرع ميرجكوفسكي في توصيف الأسباب الكامنة خلف العقم المتصور للأدب الروسي. من بين العوامل التي حددها: تخلف اللغة الأدبية، بروز موتيف النفعية في الأدب وفشل النقاد النفعيين(*) utilitarian في خلق مناخ مساعد للتطور الأدبي. وأكد على أن ثمة حركتي دفع متناقضتين في الأدب الروسي اليوم: المادية المتطرفة والتفجرات العاطفية «المثالية» للروح. قبل الحاضر الراهن كان الذوق السائد للجمهور، «للدهماء» لصالح الواقعية والمادية. لكن يرى ميرجكوفسكي الآن ردة فعل هامة في طور التشكل. أعلن أن العناصر الثلاثة للفن الجديد هي «المضمون الملغز، الرموز، والانطباعية الفنية الرحبة». ويختم مقالته بملاحظة تفاؤلية بأن الجيل الحديث شعر «بالرعشات الأولى لحياة جديدة، بالنَفَس الأول لمستقبل عظيم».

تعتبر مقالة ميرجكوفسكي، في تحديدها للمزاج العام الجديد السائد في أوساط جمهور القراء، أكثر أهمية من تقييمها لكتاب بعينهم. وفعلاً ملّ كثير من القراء الوصف المكرب للظروف والشروط البائسة للحياة الريفية، وغدوا متعطشين لأدب يخاطب عواطفهم ومشاعرهم وأحلامهم. وبدا أن الحركة الرمزية التي ستحتل واجهة المسرح في أواخر التسعينيات ستستجيب لهذه الحاجة. وكان ميرجكوفسكي رائد هذه الحركة. نشأ ميرجكوفسكي ودرس في سان بطرسبوغ، تأثر بداية بالمنظرين الشعبويين، ولاسيما بميخايلوفسكي، وحث شعره المبكر الشعراء إلى «معرفة وحب الشعب البسيط الجاهل» («إلى الشاعر» [poetu، ١٨٨٣]). كان هذا العمل المبكر المنشور في مجموعته الأولى بعنوان «قصائد شعرية» (stikhotvoreniya) لعام ١٨٨٨ قريباً بوجه خاص من أجواء نادسون. فالشاعر يبغي العمل من أجل تحقيق العدالة

(*) النقاد النفعيون المقصودون هنا هم أولئك الذين يهملون الجانب الشكلي الجمالي في الأدب، في حين يولون أهمية أكبر للمضمون الفكري الاجتماعي – السياسي.

الاجتماعية، لكن لديه شكوكاً تحبطه ويشعر بضعف داخلي. لكن ميرجكوفسكي ابتعد في أواخر الثمانينيات عن الاتجاه المعني أساساً بالقضايا العامة وأصبح مهتماً أكثر بقضايا الروح. كشفت مجموعته الشعرية الثانية «الرموز» (simvoly) لعام ١٨٩٢ عن تأثر واضح ببودلير وبإدغار آلن بو، ويمكن اعتبار قصيدته «أطفال الليل» (Deti nochi) لعام ١٨٩٤ تعبيراً عن الرؤية الانحطاطية decadent للعالم طبقاً لتعريف الكاتب الرمزي فيتشيسلاف إيفانوف. تميز الديكادنيس، برأي إيفانوف، بوعي حمل سمتي «التعسف والغطرسة» في إطار الزعم بتمثيل الصورة الثقافية بالكامل. فالمتكلم في قصيدة ميرجكوفسكي الغنائية المذكورة آنفاً يقرر أنه عندما «ينهض باكراً هو ومن مثله رواداً لربيع متأخر سيحكمون بالموت»: «يا أطفال الليل نحن بانتظار الشمس: / سوف نرى النور – ومثل الظلال،/ سوف نموت في أشعته». اتخذت تحريات ميرجكوفسكي الفكرية تالياً وبشكل متزايد طابعاً دينياً، وسيعرب عن قناعاته الدينية في مقالات نقدية وأعمال نثرية عديدة في أواخر التسعينيات وفي العقود الأولى من القرن العشرين.

وكما أشار ميرجكوفسكي، يمكن ملاحظة انبعاث الاهتمام بالتأمل الفلسفي في روسيا في أواخر سني القرن التاسع عشر. سينخرط في هذا الاتجاه الفلسفي في روسيا في أواخر سني القرن التاسع عشر عديد من الفلاسفة، من بين أبرزهم نيكولاي بيرديايف (١٨٧٤–١٩٤٨)، ليف شيستوف وفاسيلي روزانوف. لكن بحلول عقد التسعينيات كان قد برز مفكر وكاتب متميز هو فلاديمير سولوفيوف. كان هذا ابناً لأستاذ تاريخ بارز في جامعة موسكو، نشأ في جو من النشاط الفكري وتابع تحصيله الأكاديمي في جامعة موسكو مع تركيز على العلم، ثم على الفلسفة. بعد عام من الدراسة في «أكاديمية موسكو للاهوت» دافع سولوفيوف في عام ١٨٧٤ عن أطروحة الماجستير «أزمة الفلسفة الغربية» (krizis zapadnoy filosofii) قدّم فيها نقداً للفلسفة الوضعية الغربية. وأتبعها في عام ١٨٨٠ بأطروحة الدكتوراه «نقد المبادئ التجريدية». لاحقاً عُزل سولوفيوف من منصبه الأكاديمي الواعد كرد فعل على مناشدته الحكومة في خطاب ارتجالي الصفح عن قتلة القيصر

ألكسندر الثاني. أجبر بعد وقت قصير من إلقاء هذا الخطاب على الاستقالة من منصبه الأكاديمي في سان بطرسبورغ، واتجه بعد ذلك إلى البحث الفلسفي والأدب. كان من أهم وأشهر أعماله التاريخية والفلسفية «الأسس الروحية للحياة» (Dukhovhye osnovy zhizni) لعام ١٨٨٤، تاريخ ومستقبل النظام الثيوقراطي (Istoriya I budushnost teokratii) لعام ١٨٨٧، «روسيا والكنيسة العالمية» (الصادر بالفرنسية عام ١٨٨٩ وبالترجمة الروسية عام ١٩٠٠) ومع ملحقه «رواية قصيرة عن المسيح الدجال». ضمت مقالاته في الأدب وعلم الجمال دراسات عامة مثل «المعنى العام للفن» (obshy smysl iskusstva) لعام ١٨٩٠، «الجمال في الطبيعة» (Krasota v prirode) لعام ١٨٨٩ وأعمالاً أكثر تخصصاً مثل «ثلاثة خطب في ذكرى دوستويفسكي» (tri rechi v pamyat dostoeveskogo) في أعوام ١٨٨١، ١٨٨٢، ١٨٨٣، «مصير بوشكين» (sudba pushkina) لعام ١٨٩٧ وسلسلة مقالات حول شعر بوشكين، ليرمنتوف، فيت، توتشيف وبولونسكي.

خضعت فلسفة سولوفيوف لتطور معقد. فأعجب بداية ببوخنر وبيساريف وداروين وفيورباخ، ثم تحول تدريجياً نحو التعاليم المثالية لكانط وشوبنهاور وغاص في عالمي شيلينغ وهيغل، وأخيراً تخلى عن المادية الإلحادية التي وسمت مرحلة المراهقة ليتبنى برنامجاً فلسفياً بجذور دينية عميقة. كان الاهتمام الأساسي لعمله هو إمكانية بلوغ الإنسانية الكمال الأخلاقي والروحي. فنظر سولوفيوف إلى المسيح كنموذج ملهم لإنسان من صنع الله ورأى فيه ذروة تماهي الإنساني مع الإلهي وبحيث امَّحى فيه الفصل بين المادي والروحي وبين الأرضي والسماوي. وفي هذا الإطار رأى أن النظام الاجتماعي الثيوقراطي سيكون الأفضل في سياق تسهيل هذه العملية. وانطلاقاً من ذلك درس حال الكنائس المسيحية القائمة، وبعد تفضيل مبكر لروما أكد على أن اتحاد الأفرع الثلاثة الرئيسة للمسيحية - الكاثوليكية الرومانية والأرثوذكسية والبروتستانتية - سيخدم بشكل أفضل مصالح الإنسانية. وفي وقت متأخر من حياته أصبح سولوفيوف منهمكاً بشكل متزايد بالأخرويات. تنبأ، كإنسان راسخ الإيمان في الوجود الموضوعي لله

وبالانتصار النهائي لقوى الخير، بزلزال تهدد فيه قوى المسيح الدجال الحضارة الإنسانية من الشرق.

انعكست رؤيوية سولوفيوف، إلى جانب اعتقاداته الدينية الكثيرة الأخرى، بقوة وكثافة في شعره غير الكثير الذي مزج الكثافة العاطفية والغنائية الرهيفة. استحوذت على تفكيره ثنائية الروح والمادة، فبنى شعره على حشد من الطباقات والتضادات صارت فيها عناصر من البيئة، مثل الليل والنهار، مثقلة بمضمون رمزي صريح. صوّرت قصائد كثيرة الشاعر متحركاً متنقلاً عبر عالم من الظلام والتشوش، لكن حاملاً التوقع «بنهار أبدي جديد»، مثل قصيدته «في حلم دنيوي نحن ظلال، ظلال...» (V sne zemnom my teni, teni...) لعام ١٨٧٥. الشخصية الأساس في شعر سولوفيوف أنثى معممة أعطاها الشاعر اسم صوفيا وجعلها تجسيداً لأنثوية سرمدية تجمع في طبيعتها عناصر الحب والطيبة وسييسر حلولها السعادة المستقبلية للإنسانية. كانت هذه الشخصية الأنثوية موضوع قصائد ذاتية كثيرة مثل «لإمبراطورتي قصر منيف...» (U tsaritsy moey vysoky dvorets). وحتى في تلك القصائد الغنائية التي كتبها وهو على علاقة فعلية مع نساء (مثلاً قصائده في الفترة الواقعة بين ١٨٩٢-١٨٩٤ مرتبطة بـــ س. م. مارتينوفا) أضاف حضور الشخصية الأنثوية الخيالية إثارة لاستحضار الشاعر للجمال الأنثوي. تأثر ألكسندر بلوك بهذا المزج بين الايروتيكي والروحي وبرز ذلك في مجموعة قصائد له مهداة إلى «السيدة الجميلة».

لكن تجدر الإشارة إلى أنه في عمل سولوفيوف الأطول حول صوفيا الإلهية الذي حمل عنوان «ثلاثة لقاءات» (Tri svidaniya) لعام ١٨٩٨ قد امتزجت معالجة الشاعر الجدية للقاءاته المتخيلة (الأول في عمر التاسعة، ثم في المتحف البريطاني وأخيراً على رمال مصر) مع المرأة السرمدية بملاحظات ذات نغمة هزلية وساخرة من الذات. تبرز هذه الملاحظات التباين بين العالم الناقص وغالباً التافه للحياة العادية وبين العالم المتألق للكمال الروحي. أثمرت هذه المسحة الهزلية سلسلة قصائد ومسرحيات كان أبرزها «ليليا البيضاء» (Belaya liliya) التي جاءت نوعاً من معالجة ملغزة في شبه

محاكاة ساخرة. وربما تعزز ولع الكاتب بأسلوب المحاكاة الساخرة من خلال صلته الوثيقة بعائلة ألكسي تولستوي أحد مبدعي قصائد قوزما بروتكوف(*).

مثلما أثرت قصائد سولوفيوف حول صوفيا على الشاعر ألكسندر بلوك، كذلك خلفت قصائده الرؤوية apocalyptic الطابع انطباعاً ملموساً على الجيل اللاحق من الشعراء الروس. ففي قصيدته (Ex ariente lux) لعام ١٨٩٠ و (panmongolism) لعام ١٨٩٤ قارب موضوع المصير القومي لروسيا ومستقبل الإنسانية بوجه عام. وفي حين أوحت القصيدة الأولى أن بإمكان روسيا لعب دور تبشيري ديني على المسرح العالمي إن اختارت اتباع تعاليم المسيح، بدت القصيدة الثانية ناسفة لهذا الأمل: بنسيانها «وصية الحب»، «روما الثالثة» (روسيا) ترقد في الغبار/ ولن يكون ثمة روما رابعة. لاقت مثل هذه الرؤيا استجابات وأصداء في شعر فاليري بريوسوف، ولاسيما في «الهونيون القادمون(**)» (Gryadushie gunny) لعام ١٩٠٥ وألكسندر بلوك (قصيدته «الاسقوثيون»(***) skify لعام ١٩١٨ وفي نثر أندري بيللي (رواية «بطرسبورغ»). تأثر بلوك وبيللي ورفيقهما الرمزي فينتشيسلاف إيفانوف أيضاً برؤية سلوفيوف لرسالة الشاعر. فيجب - برأي سولوفيوف - أن يتسم دور الشاعر بطابع سحري. وليس كافياً بالنسبة للفنان أن يحاكي بجماليون وأن يمنح الحلم الجمالي حياة، بل على الفنان أن يقتفي أثر أورفيوس ويقود أوريديس من سجن الموت إلى دنيا النور- «ثلاث مآثر» (tri podviga) لعام ١٨٨٢.

(*) قوزما بروتكوف: اسم عام مستعار انتحله عديد من الشعراء نشروا في مجلتي «المعاصر» و «الشرارة» في خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر أعمالاً سخروا فيها من الجمود العقلي وكانت عموماً ذات طابع انتقادي ساخر.

(**) الهُون: شعب مغولي مترحل سيطر على جزء كبير من أوروبا الوسطى والشرقية بقيادة أتيلا حوالي علم ٤٥٠ ب.م. وأصبحت الكلمة تعني: الشخص المحب للتدمير.

(***) الاسقوث: قبائل انتشرت على الجانب الشمالي الشرقي للبحر الأسود، وأسست دولة ازدهرت في الفترة بين القرن الرابع والأول قبل الميلاد.

على الرغم من أن أعمال سولوفيوف مارست تأثيراً معتبراً على الجيل الثاني من الرمزيين الروس، إلا أن الكاتب نفسه أبدى بعض الشك في الجهود المبكرة للجيل الأول من الكتاب الذين قدموا برنامجاً جمالياً جديراً جريئاً وسموا أنفسهم رمزيين. ومن سخرية القدر أن المحاكاة الساخرة للشعر الرمزي التي كتبها في عام ١٨٩٥ لم تؤثر سلباً على الحركة الناشئة، بل لفتت الانتباه إليها. جاءت محاكاة سولوفيوف الساخرة في سلسلة من ثلاث مجموعات ظهرت خلال عامي ١٨٩٤-١٨٩٥ وحملت عنوان «الرمزيون الروس». وفيما بعد غدت هذه الكتب الثلاثة بمثابة إعلان عن ولادة اتجاه جديد طازج في الأدب الروسي.

وفي حين بدأت هذه المرحلة بجيل من الكتاب حاول تفهم الخيبات المتصلة بالكفاح الاجتماعي - السياسي المستمر وسلم بها، بدت المرحلة الجديدة متميزة بسمات أخرى واهتمامات مختلفة. فالتجارب الجريئة، أو قل المتهورة، لقسطنطين بالمونت الذي ظهرت مجموعته «الذرا الجبلية» (Gornye vershiny) عام ١٨٩٤ وليفاليري بريوسوف الذي شارك في «الرمزيون الروس» وظهرت مجموعته الأولى في عام ١٨٩٥، بدت متأثرة بتجديدات تشارلز بودلير وبول فيرلين وستيفان مالارميه أكثر من تأثرها بكلاسيكيي الأدب الروسي.

لم يبق لدى جمهور القراء شك في انبثاق روح جديدة بالكامل عندما أبصرت عيونهم قصيدة بريوسوف الشهيرة المؤلفة من سطر واحد في «الرمزيون الروس» لعام ١٨٩٤: «أوه، غطي ساقيك الشاحبتين». بات ممثلو الرمزية والديكادينس الروس مقتنعين بأن البنى الفنية والآراء الفكرية - الثقافية العالمية المنتمية لعهد واقعية منتصف القرن التاسع عشر قد وصلت إلى نهاية طريقها، كما باتوا راغبين في ولوج عصر جديد تسود فيه جماليات أكثر ذاتية ورؤيوية وضمنية. هكذا كانت المرحلة الممتدة من عام ١٨٨٠ إلى عام ١٨٩٥ بحق مرحلة تحول وانتقال. وبحلول عام ١٨٩٥ باتت نهاية هذه العملية مرئية.

-٨-

منقلب قرن

تيار الحداثة، ١٨٩٥ - ١٩٢٥

تتميز الفترة الممتدة من عام ١٨٩٥ وحتى عام ١٩٢٥، المعدّة الأعقد على امتداد تاريخ الأدب الروسي بالكامل، بهيمنة تيار الحداثة Modernism بمظاهرها المختلفة: الديكادينس، الرمزية، الطليعية، المستقبلية، الأكمية، الشكلانية وعدد آخر من المذاهب صاغها وأنشأها كتاب نظروا إلى الثقافة ككينونة تبدعها العقول الإنسانية. عموماً يرجعون بدايات الرمزية الروسية إلى مقالة نقدية هامة نشرها دميتري ميرجكوفسكي في عام ١٨٩٣ بعنوان «حول أسباب انحدار الأدب الروسي المعاصر وحول تياراته الجديدة» عينت المزاج الجديد للانتلجنتسيا الروسية المتهيئة الآن لتقديم أدب مختلف عما عهدناه في السابق. وعندما سادت الحداثة في أشكالها المختلفة احتلت المسرح لبعض الوقت حتى بعد الزلزالين السياسيين المتمثلين بالحرب العالمية الأولى وثورة أكتوبر. فأدب المرحلة الأولى من العشرينيات، الذي تعاطى مع هذين الحدثين، بقي حداثياً في مقاربته حتى حدود عام ١٩٢٥.

مثَّل العام ١٩٢٥ نقطة فاصلة في النطاق الأدبي لأسباب عدة، اثنان منها تجدر الإشارة إليهما هنا. الأول هو أنه في هذا العام اتخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفييتي قراراً يقضي بإشرافها الشامل على كل ماله صلة بالأدب والفن. وبرغم أنها لم تمارس سيطرتها فعلياً في ذلك التاريخ على مثل هذه الأنشطة، إلا أنها أكدت حقها بفعل ذلك في المستقبل وفعلته في النهاية. والثاني هو أنه في هذا العام بات كثير من المهاجرين على قناعة بأن

اغترابهم عن الوطن سيطول وبدؤوا جدياً بإنشاء فرع للثقافة الروسية في المهجر. تمثل هذا الحدث رمزياً باتخاذ المبدع البارز للثقافة الروسية المهجرية فلاديسلاف خوداسيفيتش باريس في عام ١٩٢٥ مقر إقامة له وجعل هذه العاصمة مركز الأدب المهجري حتى الحرب العالمية الثانية.

بدأ عصر الحداثة كتمرد واضح ضد الميراث المادي لستينيات القرن التاسع عشر. وفي حين بشر الجيل الأقدم بالأحدية(*) Monism، فإن الجيل الجديد تبنى الثنوية dualism الفلسفية التي وجدت تعبيرها الجلي في الرمزية بتوجهها صوب عوالم أخرى. وفي حين رفض الجيل الأقدم الدين «الفوقطبيعي»، فإن المفكرين المثقفين الجدد أبدوا حماسة شديدة، ليس للأرثوذكسية الروسية فحسب، بل ولكل الأديان من كل الأنواع. وفي حين ازدرى الجيل الأقدم الشعر، فإن كتاباً من الجيل الأحدث بدؤوا في الغالب كشعراء وواصلوا كتابة الشعر حتى عندما تحولوا إلى النثر أيضاً.

نشّط عهد الحداثة أيضاً وعياً قوياً للأدب باعتباره عملية، فالقارئ مطالب بملء فراغات كثيرة في نص جاء غالباً في شكل شظايا منفصلة يصعب فهمها. واهتم الكتاب مجدداً بقضايا اللغة الأدبية، برغم أن اهتمامهم الآن انصب في المقام الأول على القضايا المتصلة باللغة كظاهرة إنسانية، لدرجة أنهم سعوا لابتكار ألفاظ وتعابير جديدة، وحتى «لغة» مصطنعة مستخدمين ممكنات لفظية جديدة. وقدمت المدرسة الشكلانية بنية نقدية للفهم الحداثي للأدب كنتاج صنعي - لغوي.

كان عدد الكتاب في هذه المرحلة قليلاً، لكن كافياً للسماح بإقامة صلة شخصية فيما بينهم. كانت «المجلات السميكة» للقرن التاسع عشر، إما اختفت عن المسرح، أو لم تعد تشكل بؤراً هامة، كما كانت عليه في السابق، للخطاب الأدبي. عوضاً عن ذلك شكل الكتاب تجمعات متغيرة، بعضها ذو أساس سياسي، وأكثرها تأسس على نظريات أدبية. من بين أشهر هذه التجمعات كان «البرج»، المبنى السكني للقائد والمنظر الرمزي فيتشيسلاف إيفانوف، و«المعرفة» بزعامة مكسيم غوركي الذي بقي نصيراً للتقاليد الواقعية القديمة. وبرغم أن الرمزيين كانوا مسيطرين على الساحة الثقافية منذ حوالي منقلب القرن وحتى الحرب

(*) الأحدية - هي القول بأن ثمة مبدأ غائياً واحداً، كالعقل أو المادة.

العالمية الأولى تقريباً، إلا أن هيمنتهم تعرضت للتحدي في السنوات الأخيرة قبيل نشوب الحرب العالمية الأولى من قبل مجموعات المستقبليين والأكميين، وبعيد الثورة آل معظم الرمزيين البارزين حالاً، إما إلى الموت (بلوك)، أو الهجرة (إيفانوف)، أو أصبح مؤيداً للنظام الجديد (بريوسوف). باختصار لم يستمر النمط الرمزي من تيار الحداثة طويلاً بعد ثورة أكتوبر والحرب العالمية الأولى، برغم أن أشكالاً حداثية أخرى استمرت في الوجود لبضع سنين أخرى.

ومع أن عام ١٩١٧ لم يكن خطاً فاصلاً هاماً في الإطار التنظيري الأدبي (ولذا لم ينتهِ هذا الفصل بحلول ذلك العام)، إلا أنه كان ذا أهمية بالنسبة للكتاب بالمعنى العملي، لأنه تسبب بالهجرة الثقافية الجماعية الأولى في التاريخ الروسي. كان ثمة أمثلة متفرقة للهجرة في الأدب الروسي قبلاً ابتدأت ماضياً مع أندري كوربسكي الذي فر من عسف إيفان الرهيب في القرن السادس عشر. وفي القرن التاسع عشر كانت أوروبا الغربية منفى سياسياً وأدبياً لألكسندر هيرتسن ونيكولاي أوغاريوف، أما كتاب، أمثال غوغول وتورغنيف ودوستويفسكي، فقد عاشوا وعملوا لفترات متطاولة مصادفة خارج روسيا. لكن لم يغادر قبلاً كتاب أوطانهم بمثل هذه الأعداد كما حصل في غضون السنوات التالية لثورة أكتوبر. وفي مطلع العشرينيات فكر أولئك المقيمون مؤقتاً في الخارج باحتمال أن يتغير الوضع السياسي على نحو يتمكنون فيه من العودة، أو اعتقدوا باحتمالية بقاء فرصة حوار مع من بقي خلفهم في الوطن من خلال الكلمة المكتوبة. لكن بحلول عام ١٩٢٥ أدرك معظم أفراد «الموجة الأولى» من المهاجرين أن أياً من الاحتماليين لم يكن واقعياً، وقرروا العمل بما كان في وسعهم للحفاظ على القيم التقليدية للثقافة الروسية. نبذ الكتاب والنقاد السوفييت، وبخاصة بعد هيمنة الستالينية على الثقافة السوفيتية، المهاجرين كمرتدين وخونة سياسيين، وسعوا لعزل الأدب الروسي ضمن نطاق الاتحاد السوفيتي قدر الإمكان عن التطور الأدبي الروسي في خارج البلاد. أحس الكتاب الروس المهاجرون بالعزلة والغربة بحدة - ولاسيما منذ أن مال المتخصصون الغربيون لتجاهل إنجازاتهم - لكن ثمنوا الحرية الفكرية التي تمتعوا بها في الغرب أكثر مما تمتعت بها جذورهم في التربة الوطنية. هكذا، على نحو تراجيدي، انقسم الأدب الروسي في مطلع عشرينيات القرن العشرين إلى شقين هامين لكن غير متعادلين.

كان عالم الأدب الأوروبي في السنوات الأولى من القرن العشرين موزعاً بين حركتين، هما الواقعية والرمزية، ودون أن تكون لأي منهما قوة كافية كي تسود على الأخرى. استمد الواقعيون بعضاً من اهتماماتهم، كما جوهر أو نواة مذهبهم الجمالي، من المدرسة التي كانت مسيطرة في القرن التاسع عشر. بعضهم – هـ.ج. ويلز على سبيل المثال – ما فتئ يؤمن بإمكانية التقدم، وكتب أعمالاً هدفت لخدمة قضية التغيير الاجتماعي. لاقت هذه الآراء انعكاساً لها في كتابات مكسيم غوركي الذي شغلته كثيراً أمور وهموم الحياة المعاصرة، ولاسيما جوانبها العملية، وأظهرت تعاطفاً روسياً خاصاً مع شخصياته التي كانت في الغالب محرومة اقتصادياً. عبَّر كتاب غربيون آخرون عن الشك بالنظم والقوانين الاجتماعية وصوروا معاناة الفرد المتوحد أحياناً وكفاح الروح الإنسانية من أجل البقاء. وعمل تشيخوف وبونين بهدي تلك التقاليد. فأبدعا نماذج اتسمت بالعمومية والشمول، أما القول بأنهم نماذج من الطبقة العليا السائرة إلى زوال فكان ذا أهمية ثانوية.

من جهة ثانية تفرعت الرمزية والديكادينس من تيار تحتي لبث غير بارز على السطح في القرن التاسع عشر. فتفتحت الحركة الرومانتيكية الجديدة في مطلع القرن في فرنسا ومرت بمرحلة يمكن تسميتها «مرحلة رمزية» برز فيها مارسيل بروست وبول فاليري. تمتعت الرمزية الروسية بمرحلة مشابهة، وإن أقصر، من الشهرة بعد ثورة ١٩٠٥ مباشرة مع بروز الشاعر ألكسندر بلوك على المسرح. كانت المدرسة الرمزية الروسية ذات صبغة دينية في توجهها أكثر من الفرنسية وتأثرت أكثر بالفكر الرومانتيكي الألماني. وفي حين غلب على الطليعية avant-garde التجريبية، التي تلت الرمزية في فرنسا وألمانيا، الطابع الراديكالي (حتى الزائد أحياناً)، فإن الطليعية الروسية أنتجت أصواتاً أكثر متانة وتماسكاً من أمثال بوريس باسترناك.

دلت أعمال أنطون تشيخوف على إمكانيات معينة لتجديدٍ أدبي داخل التقاليد الواقعية. كان واحداً من بين الكتاب الواقعيين الجدد الذين نسفوا أي إيمان بالتقدم الحتمي. فالشخصيات في مسرحياته وقصصه القصيرة، الذين تطلعوا إلى مستقبل أفضل، بدت آمالهم ضرباً من أحلام اليقظة: يعلق

فيرشينين في مسرحية «الشقيقات الثلاث» قائلاً: «دعونا نقول إنه في غضون ألف عام – الزمن غير ذي أهمية – سيبزغ فجر حياة جديدة سعيدة». التغيرات الاجتماعية التي تصورها تشيخوف غير باعثة على التفاؤل، إذ يرى في الكولاك والتجار، الذين سيحلون محل الطبقة العليا الآيلة إلى الزوال، قوتين اجتماعيتين جشعتين عديمتي الضمير. فالتاجر لوباخين في مسرحية «بستان الكرز» بليد ذو إحساس ضئيل بالجمال، وإن كانت الأشجار التي أمر بإزالتها غير مثمرة. أعمال تشيخوف في المحصلة العامة تثبط القارئ، وعالمه، في الحقيقة، ليس الواقع، بل رؤيا خاصة.

كانت مسرحيات تشيخوف الأربع الأبرز – المكتوبة والممثلة على المسرح بين عامي ١٨٩٦ و ١٩٠٤ ونتاج رجل شاب نسبياً مدرك أنه لن يعيش طويلاً – انطلاقة جديدة، ليس بالنسبة للدراما الروسية فحسب، بل وللمسرح الأوروبي ككل. فقد بنى هذا الكاتب على أساس شاده وخلّفه ألكسندر أوستروفسكي الذي عرّت مسرحياته ضعف طبقة التجار (الطمع المادي، المكر، العقلية المستبدة)، وأخذ من أوستروفسكي مقاربته العمل من خلال النماذج. أعجب تشيخوف أيضاً بإبسن الذي ألقى الضوء على قساوة المجتمع وجابه ذلك بشخصيات قوية فريدة من نوعها، وتعلم منه استخدام الرموز والأفكار السائدة المؤثرة وتقنيات تصوير المجتمع وكشف البواعث البسيكولوجية للأفراد. لكنه اختار تصوير نقاط ضعف الطبقة العليا، ولاسيما انغلاقها، مثاليتها العائمة، عدم قدرتها على التغيير، وصور كل ذلك بطريقته الخاصة والشخصية جداً.

تصف مسرحية «طائر النورس» (chayka) لعام ١٨٩٦، المصممة ككوميديا، جيلين من الفنانين في مرحلة تغير ثقافي سريع. في الصراع الدراماتيكي بين أركادينا الممثلة المتخصصة بالمسرحيات الكلاسيكية، وبين ابنها تريبليونوف مؤلف مسرحية ذات طابع تجديدي حديث، يتعاطف الجمهور مع الجيل الجديد. صوّر الكاتب الفنانين من الجيل القديم وقد أفسد شهرتهم حب الذات، البرود والشح. فأركادينا تضن بالمال على عائلتها، والروائي المشهور تريغورين يدمر الفنانة الممثلة نينا. وهكذا تذكرنا المسرحية بأن عدم نضج الجيل الجديد ليس عيباً أخلاقياً أو جدياً برغم أنه قد يكون، ربما، قدرياً.

رمز المسرحية الرئيس هو النورس. في المشهد الأول نينا تختاره رمزاً لرغباتها، وفي المشهد الثاني يتهمها تريبليونوف بالبرود عندما يقتل النورس - وفي النهاية يقتل نفسه. يبدو موت النورس، رغم غموضه، إشارة لموت، أو تدمير الفتوة والطاقة التجديدية. وهكذا يمكن تصور المسرحية كدراما حميمية داخل شخص فرد، كصراع بين اندفاعات نقية نشطة وبين قوة الروتين.

تعرض مسرحية «طائر النورس»، مثلها مثل أعمال تشيخوف الأخرى، سلسلة نظائر، أو متوازيات على سبيل المقارنة. فابنة وكيل الإقطاعي الضعيفة الشخصية تختار الزواج من معلم مدرسة تقليدي بليد، برغم أنها تحب تريبليونوف ذا الشخصية الحيوية وإن المشوشة. وهي، كغيرها من شخصيات عامة دأب تشيخوف على تصويرها في أعماله، تشكو من سأم غامض يتميز به الأرستقراطيون. فتقول في مستهل المسرحية: «أنا حزينة على حياتي». أفكار الشخصيات الثانوية وهواجسها مضحكة، لكن محزنة دوماً. فمعلم المدرسة البليد يتحدث باستمرار عن الرواتب والأجور، في حين لا يحضر الوكيل الأحصنة من أجل العربة، بل يسرحها، بدلاً من ذلك، للعمل في الحقول.

أربك تشيخوف النقاد من البداية عندما سمى مسرحيته هذه كوميديا. ربما عنى ببساطة أنه لا يجوز، أو لا يمكن تطبيق معايير التراجيديا الكلاسيكية عليها. فلا مصائر قدرية هنا، ويجب أن نلوم الأوضاع التي نعيش في ظلها.

المسرحية الثانية، «الخال فانيا» (Dyadya vanya) المنشورة عام ١٨٩٩، كانت في الحقيقة الأولى، لكن بعنوان مختلف - «عفريت الغابة» (Leshy). تصف هذه المسرحية بروفيسوراً لامعاً اسمه سريبرياكوف استغل أسرة زوجته الأولى - وبخاصة أخاها فانيا - لمدة خمسة وعشرين عاماً. أدرك فانيا هذه الحقيقة تماماً قبل بدء المسرحية. تزوج سريبرياكوف امرأة ثانية أصغر منه بكثير ذات جمال، لكن تافهة اسمها يلينا كانت السبب في

خلاف ثار بين فانيا والطبيب المحلي أستروف. أستروف شخصية إيجابية، يدعم زراعة الأشجار خدمة للتوازن البيئي. الشخصية الإيجابية الأخرى هي سونيا ابنة سريبرياكوف. تعاني هذه من جاذبية يلينا، وبسبب ذلك يبدو تفانيها في العمل عقيماً. على هذا النحو تبدو رسالة المسرحية غائمة. علاوة على ذلك يعد هذا العمل أقل جاذبية من الأعمال المسرحية الأخرى للكاتب: ليس فيه شخصيات ثانوية مع قصص موازية ولا رموز موحية مثيرة.

تكمن المفارقة الدراماتيكية في مسرحية «الشقيقات الثلاث»، (Tri sestry) لعام ١٩٠٥ بين الشقيقات الحيويات النشيطات المتعلمات جيداً وبين المجتمع الريفي الضيق الخانق الذي يجب أن يعشن فيه، حتى على الرغم من توقهن للعودة إلى موسكو كرمز لرغبتهن في التلقائية وتحقيق الذات والإنجاز. إنهن، مع حليفهن البارون توزينباخ، يحبون العمل عموماً كمثل أعلى، لكنه يبدو لهم الآن عبثياً محبطاً.

في «الشقيقات الثلاث» تبدو إحباطات هؤلاء الناس الحيويين حتى الآن متأتية من غياب أي حب سعيد: ماشا متزوجة من معلم مدرسة غير عملي، في حين تحب فيرشينين المتعلق بامرأة ذات ميول انتحارية، أولغا كهلة بدون عائلة، وإيرينا حالمة غير قادرة على الاستجابة لإخلاص توزينباخ. شقيق الفتيات الوحيد أندري خاب أمله سريعاً أيضاً في زواجه من نتاشا. قوى الجمود ممثلة بنتاشا وأيضاً بالملازم سوليوني غريم توزينباخ في حب إيرينا. وفي النهاية يبدي الاثنان سلوكاً اتسم بالتهور والعدوانية تطور مما بدا في البداية مجرد فجاجة تافهة. هكذا بدأت نتاشا تتمنطق بزنار أخضر ليس لها ينم عن انعدام الذوق وانتهت بوضع يدها على كل موجودات العائلة. وبدأ سوليوني كرجل يفتقر إلى لياقات اجتماعية وعدم لباقة في الحديث وانتهى بقتل توزينباخ في مبارزه.

مسرحية «بستان الكرز» (vishnevy sad) لعام ١٩٠٤ - شأنها شأن «طائر النورس» - هي خارجياً حول الأزمنة المتغيرة، وهنا تحديداً حول انحدار الطبقة الأرستقراطية وحلول شريحة التجار سريعي وحديثي النعمة

مكانها. وفي هذه الحالة لا يدل رمز بستان الكرز على التحول الاقتصادي فقط الذي يعاني منه الإقطاعيون القدامى، بل وأيضاً على إحساسهم العالي المتطور بتراثهم الثقافي وحبهم للجمال. لكن عواطف المشاهد في «بستان الكرز»، بخلاف «طائر النورس»، هي مع النظام القديم المدبر الذي تمثله مدام رانيفسكايا والذي يخلفه عالم جديد يجسده التاجر لوباخين الذي لا وجه له وصاحب الطاقة الخطرة كما نتاشا في المسرحية السابقة.

لكن ذلك لا يعني أن النظام القديم خال من نقاط سوء جوهرية. فسخافة وأنانية غايف شقيق مدام رانيفسكايا برزتا جليتين للجميع عندما بدأت العائلة تفكر في طريق لإنقاذ أملاكها، بما في ذلك البستان، من البيع بالمزاد العلني استيفاءً للديون. سلوك رانيفسكايا نفسها وجه آخر سلبي. فهي تعتبر إخلاص المعلم السابق لابنها للعمل والتقدم أمراً عقيماً ولا إنساني الطابع. وهي تدافع عن سلوكها الكارثي الطائش لأنه يرضيها برغم أنه لا عقلاني. فتعود إلى موسكو تلبية لنداء نزوتها بمعاشرة شاب تحبه متخلية عن أسرتها وخدمها وهاربة بمبلغ الثمانية آلاف روبل المرسل من قبل إحدى عماتها لإنقاذ الأملاك المهددة بالبيع بالمزاد العلني. وعلى هذا النحو تبدو المسرحية بسهولة مسرحاً لتناقضات مضحكة لا مخرج منها.

من حيث الشكل «بستان الكرز» مسرحية مبنية بإتقان وبراعة. يظهر على المسرح في البداية خدم العائلة: دونياشا الفتاة العذراء، لكن بوقاحة سيدة، إيبيخودوف الموظف لدى العائلة ذو الحظ العاثر، ياشا كبير الخدم الغندور المتأنق، ثم شارلوتا التي هي نفسها لا تعرف حالها. يتناقض انشغال رانيفسكايا إلى حد الوسواس بمشاريعها التجارية مع سذاجة جارها بيشيك وسماحه استثمار المبلغ المالي المعفر بالطين الذي عثر عليه في أرضه. ابنتا رانيفسكايا أيضاً متناقضتان تماماً: إحداهما ربة بيت مدبرة، والأخرى غبية حمقاء. وفي المشهد الثالث عندما رتبت رانيفسكايا نزهة غير ملائمة نرى الشخصيات المختلفة تختلط في غير انتظام ويصدم بعضها الآخر في جو من الفوضى، ويكرر كل منها فكرته الممجوجة. وفي الختام نرى الخادمة العجوز فيرس وقد تركت في غفلة ودونما قصد وحيدة في البيت.

يمكن أن توحي كل واحدة من مسرحيات تشيخوف بالانقباض، لكنها جميعاً مشغولة بهمةٍ وحماسة عظيمة. علاوة على ذلك، ثمة نظام في تعاقبها. فمسرحية «طائر النورس» تتكر بعهد الشباب، فيما تصف «الخال فانيا» بروز استياء متوسطي العمر، أما «الشقيقات الثلاث» فتتحرى حالة من لم يجد اتجاهاً أو سبيلاً محدداً في الحياة، وفي «بستان الكرز» اكتشاف للذات الحقيرة. كل مسرحية عظيمة بذاتها ولذاتها. ويمكن النظر إليها، منفردة ومجتمعة، كأعمال منتمية لواقعية غنائية، بمعنى أنها تعبر عن رؤية شخصية خاصة نابعة من إيحاء ضمني.

رأى الواقعيون الروس أن مقاربتهم شبيهة بالمقاربة التقليدية في الثقافة الروسية، ورأوا أنفسهم ورثة لميراث لم تجر مناقشة أسسه جدياً. لكنهم كانوا مختلفين جداً عن واقعيي القرن التاسع عشر. فأظهر كتاب مثل غوركي راديكالية سياسية جديدة عبر اهتمام زائد بالقضايا الاجتماعية وحدة في الوعظ. ولم يجد المذهب الطبيعي بأسلوب إميل زولا مكاناً راسخاً له في روسيا، على الرغم من تمتعه أحياناً بنجاح مؤقت في أعمال ألكسندر كوبرين، ليونيد أندرييف وميخائيل أرتسيباشيف. مثَّل غوركي عمل معظم الروس من زاوية أن مقدماته الفلسفية ظلت متفائلة، لكنه رسم وآخرون غيره مشاهد مكربة للناس المتشردين المنهكين، للإدمان على السكر وللعنف الجسدي، للفقر والجريمة. ثمة نوع آخر من الواقعية - دعي أحياناً «واقعية غنائية» - مستمد من عناصر توفرت في أعمال تورغنيف الأولى وعند تشيخوف ووصل مرحلة النضج في كتابات إيفان بونين. شكل السرد الانطباعي عند هذا الأخير عنصراً جوهرياً وبدا منسوجاً بوعي خاضع لمشاعر وأحاسيس ذاتية ولتداعي أفكار ومعاني مترابطة. وتضمنت مواضيعه الطبيعة والجوانب الطبيعة والبيولوجية للسلوك الإنساني، ولا سيما إذا كانت ذات صلة بالجنس والموت. وعكست أعمال أندرييف وأرتسيباشيف أحياناً سخرية مثيرة للإحساس ناشئة عن فلسفة مادية.

برزت كتابات مكسيم غوركي كنماذج للأدب المثقل بالسياسة، وحتى للأدب الماركسي الصريح. ما أن بدأ النشر في عام ١٨٩٢ حتى كسب بعض

الشهرة في أواخر التسعينيات بتصويره شخصيات مضطهدة، مذلة ومهانة من ضحايا النظام الاقتصادي الرأسمالي في قصص مثل «بشر سابقون» (Byvshie lyudi) لعام ١٨٩٧ و«ستة وعشرون رجلاً وفتاة واحدة» (Dvadtsat shest I odna) لعام ١٨٩٩. صور الكاتب في هذه الأخيرة العمل المضني الذي تضطلع به هذه المجموعة من الرجال في قبو كئيب، وحيث مثّل نقاء فتاة صغيرة كانت تزورهم المثل الأعلى لكل شيء، لكن ليُمنوا في النهاية بإحباط إثر سقوطها. قُدرت عبقرية غوركي أيضاً إثر نشره «قصيدتين» ثوريتين (برغم أنهما في الحقيقة قطعتان نثريتان): «أغنية عن عقاب» (Pesnya o sokole) لعام ١٨٩٥ و«أنشودة نذير العاصفة» (Pesnya o bvrevestnike) لعام ١٩٠١ اللتين قدم فيهما تصويراً مجازياً لشجاعة بطل مثالي راديكالي.

أصبح غوركي، بمقتضى كتاباته ذات التوجه الاجتماعي، مشهوراً أكثر. في عام ١٩٠٠ بدأ بممارسة التأثير، من خلال دار النشر «المعرفة» على الكتاب الآخرين، واجتذب كتاباً واقعيين إليها. وفي عام ١٩٠٢ اختير عضواً في الأكاديمية الوطنية، لكن رفضت عضويته بعدئذ على خلفية آرائه السياسية. وفي عام ١٩٠٥ انضم إلى حزب البلاشفة وأصبح صديقاً للقائد لينين. في السنوات التالية زار غوركي الولايات المتحدة لجمع التبرعات من أجل القضية الثورية، لكنه أحس بالمرارة بسبب الرفض الذي لاقاه هناك. قاده وضعه الصحي غير المستقر، كما المصاعب السياسية التي واجهته، إلى التوجه إلى إيطاليا والإقامة في كابري حتى عام ١٩١٣. وبعد عام ١٩١٧ كان فعالاً في تأسيس منظمات للكتاب حفزت الأدب البروليتاري وحمت كتاباً معروفين، بما في ذلك بعض خصومه، من الهلاك في ظروف الحرب الأهلية القاسية. لكن لم يرق النظام السوفييتي كلياً لغوركي، فعاش في الخارج لبعض الوقت في العشرينيات قبل أن يُقنع بالعودة إلى الاتحاد السوفييتي في مطلع الثلاثينيات.

أصاب غوركي نجاحاً عظيماً مبكراً في مسرحية «في الحضيض» (Na dne) لعام ١٩٠٢ التي كانت شخصياتها نزلاء في فندق رخيص. كان

بعض هؤلاء متأثرين «بأكاذيب جميلة» للداعية الديني المتجول لوقا الذي تكلم بتفاؤل وأمل، وحيث جابهته شخصية أخرى مدافعة عن الحقيقة والكرامة الإنسانية والاستقلالية. وسيكمن هذان الاتجاهان معاً في أساس المذهب اللاحق للواقعية الاشتراكية كما صاغه غوركي عندما تأسس اتحاد الكتاب عام ١٩٣٢.

رواية «فوماغارديف» (١٨٩٩) واحدة من الأعمال المبكرة لغوركي صور فيها فئة من السكان كان قريباً منها في طفولته: طبقة التجار الصاعدة ذات الأصول الفلاحية والمقدر لها أن تحل محل الطبقة العليا الروسية من حيث الغنى والثروة.

في عام ١٩٠٧ نشر غوركي رواية «الأم» (Mat) التي حققت له شهرة عظيمة في الغرب (كتبها في الحقيقة أثناء زيارته إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٠٦)، والتي قدر لها أن تكون وثيقة تأسيسية للواقعية الاشتراكية. الرواية مبنية كنوع من سجل لحياة يومية دون حبكة روائية قوية، ومكتوبة بأسلوب صحفي. تصوير الشخصيات فيها مقتصر على الوصف الفيزيقي وتصوير الحالات العاطفية البسيطة. تصف الرواية بداية الحياة البائسة لعمال مصنع في مدينة صغيرة في أحد الأقاليم الروسية: ليس لدى الرجال من متع وتسالٍ سوى شرب الكحول والشجار وضرب زوجاتهم. هذه هي الخلفية التي يثور ضدها التنظيم السري للشباب الديمقراطيين الاجتماعيين النموذجيين، وحيث تصور الرواية حياتهم ونشاطهم. يقوم هؤلاء الشباب، بقيادة الشاب بافل ابن الأم، بطباعة وتوزيع المنشورات السياسية معرضين أنفسهم لخطر الملاحقة والمداهمة الليلية والاعتقال ولوحشية البوليس التي لا مبرر لها.

يقوم السرد الروائي على خطين متداخلين. يتضمن الخط الأول الأم بيلاجيا نيكولايفنا التي تعجب سريعاً بالشباب الذين يجتمعون في بيتها، يقرؤون ويخططون ويناقشون. هي تدرك أن هؤلاء الشباب يضحون باستمرار بحياتهم الخاصة لضرورات الإستراتيجية السياسية، وأنهم يدعمون رفاقهم بحب وتعاطف في الصعوبات التي يواجهونها. وعلى الرغم من أنها تنجذب إليهم في البداية، من خلال عاطفة ومشاعر الأمومة، إلا أنها تتعلم أثناء ذلك وتصبح

تدريجياً ناشطة سياسية حقيقية. فعندما يعتقل ابنها تتولى هي مهمة تهريب المنشورات. في الخط الثاني نرى بافل يرفض فرصة متاحة له للخروج من السجن من أجل أن يصمد في المحاكمة ويدافع عن قضيته ويكسب تأييداً شعبياً لحركته. يتلاقى خطا السرد هذان معاً في المشهد الأخير عندما تنزل الأم إلى الشارع مندفعة لتوزيع المنشورات ونسخ من خطاب ابنها أمام المحكمة معرضة نفسها للخطر ومضحية دون حساب من أجل القضية.

كانت روايات غوركي اللاحقة طموحة، تقليدية وغير قوية التأثير. أشهرها «عمل آل أرتمونوف» (Delo Artamonovykh) لعام ١٩٢٥ التي تصور أجيال أسرة تجارية صاعدة قبل الثورة، إضافة إلى ملحمة روائية غير مكتملة بعنوان «حياة كليم سامغين» (zhizn klima samgina) مبدوءة في عام ١٩٢٥ تتبع فيها المؤلف تجربة مثقف خلال ثورتي ١٩٠٥ و ١٩١٧.

أكثر أعمال غوركي متانة هي منكراته: «الطفولة» (Detstvo) لعام ١٩١٣، «بين الناس» (V lyudyakh) لعام ١٩١٦ و «جامعاتي» (Moi universitety) لعام ١٩٢٢. تصور هذه الثلاثية طفلاً تربى ونشأ في كنف جديه في جو صاخب وعنيف أحياناً ضمن أسرة مترابطة ومنغلقة على نفسها، كما تصف حشداً من شخصيات (بما في ذلك أعضاء في منظمات راديكالية سرية) التقاها الراوي خلال سنوات طوافه وتنقله من عمل لآخر ومن مهنة لأخرى كلها صعبة ومرهقة، إضافة على انجذاب الراوي إلى بريق ووعود المبادئ السياسية. تشد هذه الثلاثية القارئ أكثر بتأثير ألوانها المحلية وليس بعمق تحليلها واستبطانها. خلف غوركي لنا أيضاً منكرات حول كتاب آخرين، وبخاصة تولستوي وتشيخوف.

كان ألكسندر كوبرين واقعياً مقتدراً وموهوباً متعدد الجوانب كشفت قصصه القصيرة ورواياته عن ذهن وقاد، لكن تقليدي. درس في أكاديميات عسكرية في موسكو وخدم ضابطاً في الجيش قبل أن يستقيل في عام ١٨٩٤ ولينتقل إلى بطرسبورغ والتعاون مع غوركي في دار نشر «المعرفة». وبعد ثورة عام ١٩١٧ هاجر إلى فرنسا.

أظهر كوبرين في قصصه القصيرة موهبة قصصية معتبرة. دلت قصصه المبكرة على معرفة بشؤون الحياة ورشحت بموقف ساخر منها، لكنها بقيت سطحية في جوهرها. فهو اعتمد على فطنته وسخريته أكثر منه على التصوير البسيكولوجي: تميزت شخصياته ونماذجه أحياناً بصفة أو سمة واحدة مضحكة مبالغ فيها. لكن كوبرين أبدى في قصصه اللاحقة تعاطفاً أكبر مع شخصياته، كما فعل ذلك، على سبيل المثال، مع بطل «سوار العقيق» (Granatovy braslet) في عام ١٩١١، قصته السنتمنتالية حول حب مثالي. فالبطل شخص عادي أحب فتاة مرموقة من بعيد. شعرت الفتاة بعد انتحاره أنه كان ثمة اهتمام ما غائم مترسب في أعماقها لامس حياتها. لم يتكرر مثل هذا الحنين أو التوق للسعادة في أعمال كوبرين إلا نادراً.

روايات وقصص كوبرين الطويلة الأخرى ذات توجه اجتماعي واضح. تصور «مولوخ» (Molokh) لعام ١٨٩٦ مصنعاً وقدرته على استنزاف وقتل حيوية عماله، وتصور «الحفرة» (yama) لعام ١٩١٥ عالم العاهرات والدعارة كوجود عادي قائم، دون أن تشي إلا نادراً بأي تخيل. لكن تبقى رواية «المبارزة» العمل الأشهر والأبرز لهذا الكاتب. صور فيها حال وأوضاع القوات المسلحة الروسية في أعقاب هزيمتها في الحرب الروسية - اليابانية الجارية خلال عام ١٩٠٤-١٩٠٥. ليست «المبارزة» في الحقيقة نوعاً من فضح بصورة خطابية فجة لواقع (مع أنها تقليدية)، بل تخللها الكثير من عنصر الهزل والسخرية مما هو مألوف لدى كوبرين. الرواية تصوير لحياة أزواج في الجيش يفتقرون إلى مثل عليا، أو أهداف ذات قيمة، وينزلون إلى مستوى خيانات صغيرة تافهة بدافع من أنانية. العمل تشيخوفي الطابع لجهة غياب التشويق ونمو الحدث.

بدأ إيفان بونين (١٨٧٠-١٩٥٣) في وقت واحد كتابة الشعر والنثر. قدم عدداً من أروع قصص وروايات القرن العشرين الروسية، غير أن شهرته بقيت محدودة بسبب هجرته من البلاد بعد عام ١٩١٧، علماً أنه كان الروسي الأول الذي حاز جائزة نوبل للآداب، وذلك في عام ١٩٣٣.

كان بونين سليل أسرة أرستقراطية من وسط روسيا حاق بها الفقر. بدلاً من السعي لتحصيل علمي عالٍ لمتهن الكتابة، ومع مطلع القرن انضم إلى مجموعة «المعرفة» الأدبية. لاحقاً سافر سائحاً إلى أوروبا والشرق الأدنى والهند وسيلان، وهكذا غدت أماكن غريبة ومثيرة مسارح أحداث قصصه وأشعاره الغنائية.

تميز شعر بونين غالباً بالتمعن الدقيق، ربما لأنه (أي الشعر) كان قديم الطراز حتى في زمانه، لكن بونين نفسه رأى في قصيدته ضفيرة من شعر ونثر، ونشر أعمالاً شعرية ونثرية في كتاب واحد. غلب في أشعاره الأولى وصف الطبيعية الروسية، في حين صوّر لاحقاً مشاهد غريبة مثيرة للقارئ، ولاسيما من الشرق الأدنى. كانت قصائده المبكرة تصويرية كلياً، لكن قصائده في المراحل الأخيرة احتوت تضمينات ميثولوجية وإشارات من الأدب العالمي والتاريخ. تميز بونين أيضاً بقدرته على استحضار روح المكان جيداً، غير أن شعره المجرد، أو اللامشخص يوحي بأنه قد كتب في ظل نظام ملغز، وكما لو كان الشاعر ضمن نطاق تقاليد كلاسيكية مشددة.

دعي بونين روائياً ناطقاً باسم الطبقة العليا التي تعيش مرحلة انحدار وانحطاط. بشكل أكثر دقة يمكن وصف أعماله بالفلسفية لجهة أنها تعالج ماله صلة بالحب والموت، ومن ثم لا يستطيع المرء استنتاج وجهة نظر عامة متماسكة منها. قصصه انطباعية وذات نهايات مفتوحة؛ تتراوح في أحجامها بين بضع صفحات وحجم كتاب كامل، نظراً لأن بونين مال أو آثر عدم التمييز، أو وضع حد فاصل بين القصص القصيرة والروايات. عملان من أكثر أعماله أهمية هما، بحدود نسبية، روايتان وتجري أحداث كليهما في الريف، لكنهما متناقضتان من حيث الأسلوب والأثر. تعكس «القرية» (Derevnya) لعام ١٩٠٥ الأثر السلبي الذي خلفه عنف انتفاضات ١٩٠٥ في نفس بونين – كرجل غير سياسي عموماً – وهو يصف الظروف المرعبة التي زرعت بذور الخلاف السياسي. من حيث الشكل يعتبر هذا العمل سيرة ذاتية لشقيقين كانا في السابق قنين وصار لكل منهما الآن عملاً خاصاً. أحدهما مستبد جشع وسادي، والآخر طيب شاعري المزاج وحياته مترعة

بالمعاناة. يصف العمل الحياة في الأقاليم عموماً بالبدائية والقاسية جداً، والطبيعة وعرة وخربة.

العمل الآخر بعنوان «الوادي المجدب» (Sukhodol) لعام ١٩١٢ تجري أحداثه في ضيعة لأحد النبلاء في القرن التاسع عشر. يجري كثير من السرد بلسان امرأة، قنة سابقة عانت الكثير من الظلم. على الرغم من أن العمل يصور أحداثاً وأفعالاً درامايكية متسمة بالعنف والوحشية شكلت مقدمات للأزمنة الحديثة الحاضرة، إلا أنه حمل نغمة حنين للماضي. فقد غدت هذه القرية المتروكة قفراً، ملجأ معزولاً أوت إليه ثلاث نساء مفقرات، إحداهن مختلة عقلياً. هكذا تلاشى الماضي وحل محله واقع آخر، ولا معنى لسخط أو نقمة.

تدل قصص بونين، الناتجة عن سني السفر والترحال، على أن اهتماماته تعدت حدود ومجالات وطنه. امتد اهتمامه الفعلي ليطال الظرف الإنساني بوجه عام. يكشف في قصته المشهورة جداً في الخارج «السيد من سان فرانسيسكو» (Gospodin iz san-Frantsisko) لعام ١٩١٥، من خلال موت مفاجئ بسكتة قلبية لثري أمريكي في كابري بإيطاليا، الخواء الروحي لمثل هذا الرجل، وحياته التي تتسم بالجشع الدائم وحب اكتناز المال. تعرض القصة بداية هذا الثري الأمريكي بأناقته المبهرجة المريبة عابراً المحيط الأطلسي على متن سفينة فخمة. وعندما يموت بسكتة قلبية في أحد فنادق كابري يعود محمولاً على السفينة ذاتها جثة هامدة، بعد إشعار زوجته بأن حضوره يشكل إرباكاً للتجارة السياحية في كابري. وتعرض قصة «أحلام تشانغ» (sni changa) لعام ١٩١٦ صورة موت قبطان سفينة سابق كما تراءت في البصيرة المحدودة لكلبه. فالحيوان تشانغ يسترجع حياة وموت صاحبه، ويحس في جنة جديدة وجود «حقيقة ثالثة» موحية بحياة أخرى، أو جنة.

عندما هاجر بونين إلى فرنسا بقيت طبيعة مقاربته الأدبية على حالها دون تغيير. في أفضل أعماله ثمة إدراك بأن الحياة هبة لا تضاهى؛ التراجيديات والخيبات غير معزولة، بل هي من صميم الحياة ذاتها بأتراحها وأفراحها. كل ذلك جلي بوجه خاص في أعماله الأخيرة. في «غرام ميتيا»

(Mitina lyubov) لعام ١٩٢٤، على سبيل المثال، الحب والألم متداخلان إلى حد أن الانتحار المفاجئ للبطل يبرز تقريباً كخلاص يريح القارئ. وفي «ضربة شمس» (Solnechny udar) لعام ١٩٢٥ يدرك مسافر على ظهر قارب فجأة وبحدة أنه وقع في حب رفيقة سفره التي غادرته دون أن يعرف اسمها.

تتضمن قصص بونين غالباً مونولوجاً داخلياً وخيالات مفتوحة مطلقة تتعاقب فيها تصورات الراوي، وتتوقف فجأة دون توقع. وهذا أحد الأسباب التي تجعل صورة الحياة والعالم تبدو طازجة، حميمية ونفيسة في تصويره لها. وتصويره للطبيعة أيضاً نابض بالحياة، مثير، يتسم بقوة الملاحظة وبالرصد الدقيق للتفاصيل.

ثمة عضو آخر من مجموعة «المعرفة» التي تزعمها غوركي كانت أعماله مشهورة بشكل فائق في حينها وتجاوبت على نحو بيِّن مع المزاج المعاصر، هو ليونيد أندرييف (١٨٧١–١٩١٩). بعد تخرجه في كلية الحقوق بجامعة موسكو عمل في الصحافة وكتب في شؤون قانونية قبل أن يتحول إلى كتابة القصص التي تطرقت في المراحل الأولى إلى مواضيع مثل الإدمان على الكحول، الجنس والموت، وعالجت بواقعية مواضيع خطيرة ومثيرة مثل السُكر والدعارة والانتحار. في هذا الإطار جاءت قصته «في الضباب» (V tumane) لعام ١٩٠٢ التي صورت شاباً يصغي إلى تحذيرات والده الساذجة له بخصوص الجنس، في حين كان هذا الابن مصاباً بالسفلس. في مثل هذه الأعمال بدأ أندرييف كمن يتعمد إثارة الرعب لمجرد الإثارة، وأخطأ أحياناً في النظر إلى التراجيديا كأمر عادي ومعالجتها وفق هذا المنطق. لكن لا وجود لمثل هذا الخطأ الأخير في قصص أندرييف الناشئة على خلفية الحرب الروسية – اليابانية لعام ١٩٠٤–١٩٠٥ وثورة ١٩٠٥. ففي قصة «الضحك الأحمر» (krasny-smekh) لعام ١٩٠٥ يصف الكاتب الجنون الذي سببته المشاركة في العنف أثناء الحرب، مجسداً في «الضحك الأحمر» رعب الصراع الحربي وفق ما تصوره، أو أحس به رجل مختل عقلياً. من أفضل أعمال أندرييف أيضاً قصته «المحافظ» (Gubernator) لعام ١٩٠٥ التي

وصف فيها مسؤولاً رسمياً أمر بقمع عنيف لبعض الثوار، ويترقب الآن حصول اغتيال أكيد له على أيدي زملاء لهؤلاء الثوار. واستندت شهرة أندرييف، أكثر من أي شيء آخر، على قصته الطويلة «السبعة الذين شنقوا» (Rasskaz o semi poveshannykh) لعام ١٩٠٨ التي تطرقت إلى الإرهاب وقدمت وصفاً بسيكولوجياً آسراً لخمسة إرهابيين (ثوريين سياسيين)، إضافة إلى مجرمين عاديين قبيل لحظة شنقهم. ومن الواضح أن أندرييف تعاطف مع هؤلاء الإرهابيين كبشر، إن لم يكن مع قضيتهم.

في الأعوام ما بين ١٩٠٥ وبداية الحرب العالمية الأولى برز لدى أندرييف نوع من التشاؤمية الكونية. كتب في هذه الآونة مسرحيات أكثر من القصص، وتعامل فيما بين ١٩٠٧ و ١٩٠٩ مع دار نشر «العليق» (shipovnik) التي أصدرت أعمالاً كثيرة لكتاب من المدرسة الرمزية. تالياً بدا أندرييف، رغم أنه كان ملحداً، متأثراً بالرؤيا الميتافيزيقية للرمزيين وابتكرت مخيلته مسارح أحداث وهمية لكثير من أعماله. ففي قصته Lazarus لعام ١٩٠٦ يصور البطل المنبعث حياً بعد الموت جالساً ببساطة في فضاء فسيح فارغ وحيث لا شيء يحدث. وفي المسرحية الرمزية «حياة إنسان» (zhizn cheloveka) المكتوبة خلال ١٩٠٦ و١٩٠٨ نرى القدر (Fate) شخصاً يقرأ البيوغرافيا الخالية من الأحداث للإنسان – كل إنسان. وفعل الشيء ذاته في مسرحية لاحقة أكثر واقعية بعنوان «للبروفيسور ستوريتسين» (١٩١٢) التي صور فيها مجموعة مثقفين مهتمين ببساطة وتفاهة بالمال وبتخطيطات رومانتيكية. ظهرت أفضل مسرحية لأندرييف في عام ١٩١٥ بعنوان «الرجل الذي تلقى صفعة»(Tot,kto poluchaet poshochinu). الشخصية المركزية في المسرحية مهرج سيرك غندور ونفاج في حالة كآبة في حياته الفعلية. قرّر هذا القيام بتصرفات مخزية أثناء تقديم دوره في السيرك: سمّم رفيقته الممتطية حصاناً غير مسرج التي أحبها ليحول بينها وبين زواج رتّبه أبوها طمعاً بالمال فقط. تولد المسرحية في ذهن المشاهد إعجاباً متضارباً بالروح الإنسانية، لأن الناس قادرون على تصور الشرف والمثالية في عالم خلو من المعنى الميتافيزيقي.

كان أندرييف واحداً من الكتاب الروس القلائل الذين أيدوا بحماسة مشاركة روسيا في الحرب العالمية الأولى. أدركته أحداث عام ١٩١٧ وهو في بيته في فنلندا، الذي أقام فيه حتى وفاته في عام ١٩١٩. تلاشت شهرته بسرعة بعدئذ، لكن شهرته في زمانه دلّت على توق لآفاق أرحب وقيود أقل. وبرغم أن أعماله ذات خصوصية تعكس شخصية مميزة، إلا أنها قريبة من عمل الطليعيين.

يُذكر ميخائيل أرتسيباشيف (١٨٧٨-١٩٢٧) بالدرجة الأولى كمؤلف لرواية مثيرة حسياً بعنوان «سانين» (باسم بطلها) منشورة في عام ١٩٠٧. بدأ أرتسيباشيف في عام ١٩٠١ بنشر قصص طرحت قضايا الانتحار والاغتصاب والاعدامات الجارية في أعقاب ثورة ١٩٠٥. ووصف في رواية «سانين» شباباً يتحدثون بحرية عن رغباتهم الجنسية، وناصر مبدأ الحب الحر. سعى من خلال ذلك كي يخلق في قارئه وعياً جنسياً، ووفر في وصفه للطبيعة دفئاً وحميمية بدت إشارة ضمنية على دعوته وتأييده لمثل هذه المقاربة الفلسفية. اعتبر النقاد الروس على الفور مثل هذا الاستحضار اللاأخلاقي للرغبة الجنسية بمثابة علامة أو دلالة بارزة على «طبيعة» معاصرة. وفي قصة «الميزة الأخيرة» لعام ١٩١٢ صدم الجمهور بتصويره جائحة انتحارات أصابت المشتغلين بالسياسة. وفي عام ١٩٢٣ طرد أرتسيباشيف من الاتحاد السوفييتي، ومن ثم عمل صحفياً في الخارج.

كان دميتري ميرجكوفسكي واحداً من أكثر المفكرين المرموقين الجدد. لم يتأثر فقط بكتابات فلاديمير سولوفيوف، بل وأيضاً – بعد رحلة إلى اليونان أثارت اهتمامه بالرمز الأسطوري الديني القديم أفروديت – بالفيلسوف نيتشيه، ولاسيما عمله «ولادة التراجيديا من روح الموسيقا» بنقده المسيحية وطرحه النظرية القائلة بأن الأدب الغربي استمد أساسه من طقوس عبادة ديونيسوس. تالياً باشر تأليف ونشر ثلاثية روائية تاريخية بعنوان رئيس جامع «المسيح والمسيح الدجال» (Khristos I antichrist) مكرس للصراع التاريخي المستمر بين «الروح» و«الجسد» ولفرضية أن هذا الصراع سيحسم في الألفية.(*)

(*) المقصود هنا الألفية السعيدة التي ستشهد ملكية المسيح على الأرض.

حملت أجزاء الثلاثية العناوين الفرعية التالية: «موت الآلهة. جوليان المرتد» (١٨٩٦)، «بعث الآلهة. ليوناردو دافنشي» (١٩٠١) و«المسيح الدجال. بطرس وألكسي» (١٩٠٥).

استخدم ميرجكوفسكي، كغيره من الرمزيين، النقد الأدبي كرافعة للدعاية لأفكاره. وهكذا ففي كتابه «تولستوي ودوستويفسكي» الصادر عام ١٩٠٢ قُدِّم دوستويفسكي على أنه «رائي الروح» وتولستوي «رائي الجسد»، في حين رأى في «غوغول والشيطان» أن غوغول حرر الشيطان من الابتذال السطحي، أو أنه تجسيد لغياب المثل العليا.

تعاطف ميرجكوفسكي مع الحركة الثورية لعام ١٩٠٥ لأنه رأى فيها حدثاً رؤيوياً دينياً. وفي عام ١٩٠٦ هاجر مؤقتاً مع زوجته زينائيداغيبوس إلى فرنسا حيث نشر دراسة ضد نظام الحكم الملكي. وبعد عودتهما إلى روسيا لم يستعيدا تأثيرهما السابق أبداً، حتى على الرغم من أن ميرجكوفسكي نشر بعدئذ عدة روايات ومسرحيات تاريخية قبل نشوب الحرب العالمية الأولى.

كان ثمة كاتبا خواطر ومقالات حول الثقافة تطرقا بين الفينة والفينة إلى قضايا أدبية، وفي هذا الإطار شككا بفعالية العقلانية كوسيلة أو سبيل إلى إدارة الشؤون الإنسانية. هذان الكاتبان هما فاسيلي روزانوف وليف شيستوف. درس روزانوف (١٨٥٦-١٩١٩) التاريخ في جامعة موسكو وعمل مدرساً في المدارس الثانوية قبل اكتسابه شهرة ككاتب. دشنت مقالته المنشورة في عام ١٨٩٤ بعنوان «أسطورة المحقق الكبير عند دوستويفسكي» (Legenda o velikom inkvizitore dostoeveskogo) العهد الذي صار ينظر فيه إلى دوستويفسكي كمؤلف فلسفي. رأى روزانوف أن دوستويفسكي وافق «رجل القبو(*)» في التأكيد على أن الفرد يثمن إرادته الحرة أكثر من إملاءات العقل. رأى روزانوف أن غوغول، ورغم التقاليد النقدية السابقة المتداولة، لم يكن واقعياً أبداً، وأن شخصياته هزلية.

(*) إشارة إلى كتاب دوستويفسكي «مذكرات من قبوي» الذي سبق الحديث عنه.

كان روزانوف متزوجاً لفترة من الزمن من قيّمة سابقة على تدبير شؤون منزل دوستويفسكي، وعندما لم تسمح له الكنيسة الأرثوذكسية بطلاقها صار مناهضاً للاتجاهات الكنسية الخاصة بالزهد والتنسك، شجب معارضتها للمتعة، وبخاصة المتعة الجنسية، وما اعتبره تبجيلاً غير مناسب للتقشف والرهبنة. دافع بالرأي من أجل العودة إلى تعاليم العهد القديم. طرح أفكاراً من هذا القبيل في عمله المشهور جيداً الذي ضم سلسلة من المقالات القصيرة بعنوان «الأوراق الساقطة» (Opavshie listya) والصادر في عام ١٩١٥.

معارضة ليف شيستوف (كنيته الحقيقية شفارتسمان، ١٨٦٦–١٩٣٨) للعقلانية أكثر مباشرة وتماسكاً. كان رجل أعمال ثري من كييف، عاش في إيطاليا وسويسرا في الفترة من عام ١٨٩٥ إلى عام ١٩١٤ وحقق شهرة في الميدان الثقافي من خلال عملين له صدرا في عامي ١٩٠٣ و ١٩٠٧ حول تولستوي ودوستويفسكي. في عمله الأول بعنوان «دوستويفسكي ونيتشيه (فلسفة التراجيديا)» أشار أيضاً إلى أن دوستويفسكي اختار الحرية وعارض السيطرة المطلقة للعلم. وفي عمله الثاني بعنوان «فكرة الخير عند تولستوي ونيتشيه (الفلسفة والوعظ)» كان تفضيله الصريح لنيتشيه على تولستوي علامة على معارضته أي إطار محدد لنظام أخلاقي. وفي كتبه اللاحقة وضع أساساً لدفاعه عن الفرد ضد الدوغما مستنداً على قواعد ومرتكزات فلسفية.

هاجر شيستوف إلى فرنسا في عام ١٩١٩، عمل أستاذاً في جامعة السوربون. واصل الكتابة وأصدر لاحقاً في عام ١٩٢٩ كتابه الأكثر شهرة «في ميزان أيوب» (Na vesakh Iova). وعلى الرغم من أن شيستوف ربما يبدو مبشراً بالوجودية في نظرته إلى العالم من خلال الوعي الفردي، غير أنه آمن أيضاً بإيجابيات حياة الإيمان الديني.

تنافس الكتاب الواقعيون الذين التفوا حول مكسيم غوركي ودار نشر «المعرفة» مع التيار القوي للديكادينس والرمزية الذي برز كرد فعل على هيمنة علم الجمال الواقعي في العقود الأخيرة للقرن التاسع عشر في روسيا، وأيضاً كاستجابة لنهوض الرمزية في فرنسا (بدأت الترجمات الروسية

لأعمال بودلير وفيرلين وملارميه، وأيضاً دراسات حول كتاباتهم بالظهور في مطالع التسعينيات)، لكن مع تأثر أيضاً بالفكر المثالي الألماني. كانت هذه الحركات مؤثرة بدرجة كافية، بحيث أدت إلى انبعاث «عصر فضي» للثقافة الروسية بعامة. علاوة على ذلك كان ثمة في الرمزية الروسية حس رسالة دينية لم تتصف به الرمزية في أنساقها الغربية. وبالفعل هيمن في تيار الرمزية الروسية لفيف من الكتاب تأثروا بشكل ما بالأفلاطونية الجديدة. شملت هذه الجماعة بعضاً من سبعة شعراء مشهورين، كان من بينهم فاليري بيريوسوف وألكسندر بلوك. وبقي عدد قليل آخر من كتاب ذوي ميول رمزية قريبين من الديكادنيس لكن خارج «المدرسة»، مثل إينوكينتي أنينسكي. وهؤلاء، برغم أنهم كانوا رمزيين تماماً، وفق الفهم الأوروبي للرمزية، غير أن معاصريهم الروس أنكروا هذا اللقب.

كتب الرمزيون الروس، الذين بدؤوا نشر نتاجهم في أواسط التسعينيات، الشعر والنثر معاً وتطرقوا إلى كثير من القضايا ذات الصلة بالأخلاق والدين التي طرحها دوستويفسكي قبلهم. ناقش أعضاء ما سمي «الموجة الأولى» للمدرسة الرمزية، الذين أطلق عليهم النقاد المعادون لهم لقب «الانحطاطيين» decadents، وقبلوا هم هذا اللقب – ناقشوا مسائل تجلى من خلالها انحرافهم باتجاه الدين واستغراقهم في الميلانخوليا والميول الانحطاطية. كان الشاعر قسطنطين بالمونت ممثلاً نمطياً لهذه الجماعة في هذه الفترة. وفي عام ١٨٩٨ أسس سيرغي دياغليف وآخرون مجلة فاخرة ناطقة باسم الحركة سموها «عالم الفن» (Mir iskusstva) استمرت بالصدور حتى عام ١٩٠٤.

لكن مع بداية القرن حل مناخ أدبي جديد تميز بالثقة بالنفس محل الميلانخوليا السلبية للموجة الأولى من الرمزيين، عندما أشاع عدة شعراء جدد مؤيدون للحركة في ذلك الوقت شكلوا موجتها الثانية، جواً نفسياً يمكن أن يؤشر إلى تفتح ذهني. كانت التوقعات الثقافية المتفائلة ذات صلة بالمد المرتفع للآمال السياسية، تلك الآمال التي تلاشت مع قمع ثورة ١٩٠٥. تلا ذلك عهد جديد من التشاؤم غمر قطاعاً واسعاً من الانتلجنتسيا وشهد عودة الرمزيين

إلى المواضيع الانحطاطية. كان منبرهم في ذلك الحين المجلة الأدبية «الميزان» (Vesy) التي واصلت الصدور من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٩. وخلال هذه الفترة من الشك والارتياب أنجز هؤلاء الكثير من أعمالهم المشهورة وأصبح ألكسندر بلوك أشهرهم، لكن برز في هذا الوقت أيضاً «رمزيون» عديدون كانوا سابقاً أعضاء ثانويين في الحركة، ومن ضمنهم كاتب النثر البارز ألكسي ريميزوف.

بحلول عام ١٩١٠ كان الرمزيون قد صاروا القوة الغالبة في الساحة الأدبية، قوة تمرد ضدها الآن كتاب طليعيون أسسوا حركات أدبية جديدة. وعقب ثورة عام ١٩١٧ هاجر حوالي نصف الرمزيين الروس من بلادهم.

كما أشرنا آنفاً كسب الشاعر قسطنطين بالمونت (١٨٦٧-١٩٤٢) الشهرة الأبرز في تيار الديكادنيس الجديد منذ بداياته، وبقي الشاعر الرمزي الأشهر حتى حدود عام ١٩٠٦. كان أصلاً قد تابع دراسته في كلية الحقوق بجامعة موسكو إلى أن أصيب باعتلال عصبي اضطره لمغادرة البلاد في عام ١٨٨٧ وأصبح شاعراً ومترجماً. مكنته إقامته في إنكلترا من التعرف على لتجاهات أدبية جديدة اتخذت من كتابات أوسكار وايلد وغيره من الكتاب المشاهير مثالاً لها.

حقق بالمونت، مع عودته إلى روسيا، نجاحاً أدبياً إثر صدور عمله «تحت سماوات شمالية» (pod severnym nebom) لعام ١٨٩٤ غلبت فيه أجواء الحزن الغامض والنوستالجيا الروحية. وفي أعماله اللاحقة - «فوق كل القيود» (V bezbrezhnosti) لعام ١٨٩٥، «السكينة» (Tishina) لعام ١٨٩٨ - طوّر فلسفة متماسكة مشبعة بالتشاؤمية الشوبنهاورية. فالشاعر يتوق إلى التواصل مع روح العالم أو المثل الأعلى، لكن قدره أن يُمنى بالإحباط؛ ويبقى الفن هو السبيل الوحيد للتغلب على هذا الإحباط.

ولأن بالمونت كان أشبه بالباروميتر الثقافي، فقد التقط التحول العام نحو مزاج التفاؤل عند منقلب القرن. وفي «الأبنية المحترقة» (Goryashie zdaniya) لعام ١٩٠٠ و«سنكون كالشمس» (Budem kak solntse) لعام ١٩٠٣ عبر عن

قطبي تجربته – نشوة النجاح في تحقيق الرغبة، والضغينة المتولدة بسبب إنكار هذه الرغبة عليه. كان حاله حال المؤمن بوحدة الوجود في سعيه لأن يكون أحد العناصر المكونة الصانعة لقوة الكون وجماله الرهيف. فالكون – كما فهمه – لا أخلاقي، وأصبح هدفه هو الحب والبهجة الجمالية لذاتها. توحي هذه الرؤيا للحياة ككل جمالي بتأثير نيتشيه ونظرية السوبرمان، وتجلى ذلك في كتاباته.

إضافة إلى الشعر كتب بالمونت القصة والمسرحية وكذلك انطباعات من أسفاره ورحلاته لم تقوّم أبداً كما يجب. فكان رحالة عظيماً جاب العالم وصوّر مناطق وبقاعاً مثيرة، ولاسيما المكسيك وثقافة المايا، كما أفريقيا أيضاً والباسيفيك، في اسكيتشات شعرية. وكانت الثقافة الإنكليزية دوماً أحب وأقرب الثقافات الأجنبية إلى نفسه، فترجم شيلي، آلن بو، وايتمان، وايلد وآخرين.

في فترة ثورة ١٩٠٥ انضم بالمونت إلى الحزب الديمقراطي الاجتماعي، لكنه غادر روسيا بعدئذ خائب الأمل في عام ١٩٠٦. وفي عام ١٩٠٧ نشر في باريس، التي أقام فيها حتى عام ١٩١١، كتاباً ضم قصائد غنائية ذات طابع تحريضي بعنوان «أغاني المنتقم» (pesni mistitelya)، وخسر أثناء ذلك تقدير واحترام جمهور القراء الروس له. في تلك الأثناء اتجه صوب الفولكلور والثقافة الشعبية الروسية والسلافية، من بين أشياء أخرى. وهكذا كتب مجموعة حكايات شعرية لابنته جمعها في كتاب في عام ١٩٠٥ بعنوان «حكايات خرافية» (Feynye rasskazi)، كما أعاد صياغة شتائم عامية دارجة شعراً ونشرها في كتاب في عام ١٩٠٦ بعنوان «مقالب شريرة» (Zlye chary). وفي «طائر النار» (Zhar-ptitsa) لعام ١٩٠٧ امتدح إنجازات الثقافات السلافية في العصور الوسطى، ولاسيما في عهد إمارة كييف. وكان كتاب «الحديقة الخضراء» (Zeleny vertogard) المنشور في عام ١٩٠٩ الأفضل بين كتبه «الشعبية» وقد أعاد فيه صياغة الأغاني الدينية الصوفية التي يرددها أفراد طوائف دينية أثناء ممارستهم طقوس اللطم تقرباً إلى الله.

في عام ١٩١٨ هاجر بالمونت بشكل دائم إلى فرنسا، وفي المنفى أصبحت أشعاره تدريجياً أقل إقناعاً، ومات أخيراً في مصحة للأمراض

العقلية. وبرغم أنه كان في حين ما مشهوراً جداً بسبب جرأته التي بلغت حد الوقاحة، غير أن الزمن قد أظهر أن ميوله غير المحتشمة لم تكن من قبيل البراعة الأدبية بقدر ما كانت نوعاً من خطأ حقيقي متأصل.

يُذكر فيودور سولوغوب (لقبه الحقيقي تيترنيكوف، ١٨٦٣-١٩٢٧) كأكثر من ينطبق عليه من الرمزيين مصطلح الديكادينس. هو مؤلف واحدة من أفضل روايتين صدرتا عن الحركة الرمزية. أمضى حوالي عشر سنوات معلم مدرسة في الأرياف قبل أن يعود إلى مدينة سان بطرسبوغ في مطلع التسعينيات، وسرعان ما انضم إلى أجواء الرمزيين. عدّ نفسه في الأساس شاعراً، غير أنه كتب مسرحيات وقصصاً قصيرة وروايات. جذب اهتمام الجمهور بداية بقصص صورت حالات الاضطراب العقلي. فتصف روايته الأولى «أحلام ثقيلة» (Tyazhelye sny) لعام ١٨٩٦ معلم مدرسة في الريف يشارك حركة الديكادينس الأوروبية اهتماماتها، يعاني من كوابيس ليلية ويرتكب لاحقاً جريمة قتل وهو في حالة هلوسة. تعامل في قصصه القصيرة، التي كتبها قبل عام ١٩٠٥، مع عالم الأطفال بشكل حصري تقريباً، وطرح فيها قضايا ميتافيزيقية خاصة بالديكادينس: صور هؤلاء الصغار عادة كضحايا لقدر غير عادل، وبرغم أنهم يبدون أبرياء طيبين، غير أن بعضهم يتصف في الواقع بنزوات شيطانية خاصة ببسيكولوجيا الكبار.

تؤلف المجموعات الشعرية الغنائية الأربع التي نشرها سولوغوب في الفترة الممتدة من عام ١٨٩٦ إلى عام ١٩٠٤ في الواقع سيرته الذاتية الروحية. كانت قصائده الأولى مكرسة للميلانخوليا وأيضاً للطبيعة التي من الواضح أنه أحبها، لأنه لم يمل من وصف المناظر الطبيعية في شعره. تلا هذه المواضيع لاحقاً هروب إلى عالم الفانتازيا والاعترافات «بذنوبه». وفي أواخر التسعينيات تكلم عن الحنين إلى مثل أعلى رامزاً إليه بالنجوم في أفضل التقاليد الرومانتيكية. بعد ذلك تتابعت رؤى الكون القاسي الظالم الذي تحكمه روح طاغية تتصاعد أبداً دونما هدف: لا ريب في أن سولوغوب في تصوراته للكون مدين إلى حد بعيد لشوبنهاور. فهو يستخدم غالباً مصدر كل الحياة الأرضية - الشمس - لتمثيل الطاغية والطغيان. وعلى ذلك تعتبر

نظرته إلى العالم غير مستقرة أو ثابتة، ومع نزعة مانوية (ثنوية) حول التناقض المحوري بين قوى النور وقوى الظلام.

تعرض سولوغوب في السنوات الفاصلة ما بين ثورة ١٩٠٥ ونشوب الحرب العالمية الأولى إلى تحول كبير في مزاجه العام – من الغضب إلى التصالح. في بداية هذه الفترة أعرب عن دعمه للأفكار والحلول الراديكالية من خلال شعر سياسي نشره في المجلات السرية في عامي ١٩٠٤ و ١٩٠٥. وفي روايته الأكثر تألقاً بعنوان «الشيطان الصغير» (Melky bes) لعام ١٩٠٧، التي ألفها في الفترة السابقة لعام ١٩٠٥ والتي كانت هدفاً للنقد والاتهام، وصف المجتمع الريفي بالحقود والمضحك في تفاهته وتحكمه بيروقراطية قاسية غبية. فبطل الرواية معلم مدرسة يمثل أسوأ ما في هذا المجتمع، إذ يقتل صديقه الوحيد في نوبة غضب جنونية على خلفية شك. صمم المؤلف كتابه كي يكون صورة رمزية عامة لحياة أرضية، لكنه جاء في المحصلة كوصف تصويري للجمود والركود الريفي. على أية حال جلب هذا العمل للكاتب شهرة سمحت له بالتقاعد من التعليم وتكريس نفسه للأدب.

سعى سولوغوب لتلخيص أفكاره وموضوعاته الشعرية في كتاب له صدر في عام ١٩٠٨ بعنوان «الدائرة الملتهبة» (plamenny krug). استهل الكتاب بقصائد صورت الشاعر في حياته السابقة المفترضة مبتدئاً بآدم ومنتهياً بقصائد حول الموت ناظراً إليه من زاويتين – كمصدر لرعب، كما «لعزاء أخير». لكن اكتسب ميله للنظر إلى الكون بتفاؤلية روحية زخماً في مسرحيات غنائية كتبها إثر موت أخته الصغرى بمرض السل في عام ١٩٠٧. في هذه المسرحيات، وبخاصة في «انتصار الموت» (Pobeda smerti) لعام ١٩٠٨، اعتبر أن حب البشر العاديين يسمو على الموت ويهزمه. في الوقت ذاته طرح الشاعر وناقش المفهوم القائل بأنه يمكن مواجهة الواقع أو تحسينه بواسطة الفن. وفي مقالة له بعنوان «شياطين الشعراء» (Demony poetov) لعام ١٩٠٧ رأى بأن الفنان الغنائي يرفض الواقع من أجل الفانتازيا، في حين يلجأ الفنان الواقعي في ذلك إلى السخرية. ونجح سولوغوب في المرحلة الأخيرة من تجربته الشعرية في مزج الفرح الجديد بالحياة بالحب المستمر للفانتازيا.

أخيراً أصدر سولوغوب في عام ١٩١٤ ثلاثية روائية بعنوان «الأسطورة المبتكرة» (Tvorimaya legenda) سعى فيها إلى إظهار أن القدرات الحدسية للإنسان يمكن أن تبدل الواقع، أو تحدث تغييراً فيه. فبطله معلم المدرسة الآن مجوسي ساحر له صلات بالموتى الأحياء، وانتقل هو وحبيبته من ظروف الفوضى والخطر لثورة عام ١٩٠٥ إلى دولة تسمى «الجزر المتحدة» في البحر الأبيض المتوسط، وحيث حبيبته هي «الملكة أرترودا». لكن تكمن قيمة هذه الروايات في مضمونها المسلي، إذ تفتقر إلى الحدة أو الغضب الذي ميز سابقتها، «الشيطان الصغير».

في عام ١٩٢٠ رفضت السلطات طلب السماح له بالسفر إلى الخارج، وفي عام ١٩٢١ انتحرت زوجته بعد زواج دام ثلاثة عشر عاماً. بعد عام ١٩٢٣ لم يستطع نشر أي عمل أصيل، فالتفت إلى الترجمة، وبخاصة عن اللغة الفرنسية لإعالة نفسه قبل أن يتوفى في عام ١٩٢٧.

كان فاليري بريوسوف ١٨٧٣-١٩٢٤ زعيم الحركة الرمزية الروسية، وذلك موقع لم يكسبه بإنجازاته الشعرية - التي كانت معتبرة - بقدر ما كسبه من خلال قدراته ومؤهلاته التنظيمية. فقد كان رئيس تحرير بارعاً أسس وأدار المنابر الرئيسة للمدرسة الرمزية - «دار نشر العقرب» (١٩٠٠-١٩١٦) ومجلة «الميزان» (١٩٠٤-١٩٠٩)، وأثبت إخلاصه وتفانيه وعدم تحيزه كرئيس تحرير رسمت سياساته خط تطور الرمزيين الروس. وازن بين التيارات المختلفة داخل الجماعة، بحيث برزت المدرسة الرمزية قوة أكبر وأقوى من مجموع مكوناتها.

تحدّر بريوسوف من طبقة التجار - فئة عرفت ببعدها عن الإنتاج الثقافي، وإن كانت أعطت بعض أنصار ورعاة الفن الأثرياء عند منقلب القرن. أصدر بريوسوف، وكان ما زال طالباً في جامعة موسكو، ثلاثة إصدارات بعنوان «الرمزيون الروس» (Russkie simvolisty) خلال عامي ١٨٩٤-١٨٩٥ ضمت قصائد لشعراء رمزيين روس قلدوا فيها الرمزيين الفرنسيين وكان معظمها من تأليفه هو.

بدأ بريوسوف نشر شعره الأصيل في إصدار خاص به في عام ١٨٩٥ بعنوان (chef d' æuvre). وبرغم أن الصحافة الشعبية سخرت من هذا العمل ونشرت محاكاة له، غير أنه أظهر في هذا الكتاب ولعاً فائقاً بالمشاهد الغريبة المثيرة من أصقاع نائية وبدائية، بما في ذلك الجزر الشرقية وبالمواضيع الجنسية ومشاهد التعذيب الجسدي. واشتملت مجموعته الثانية بعنوان (Me eum esse) الصادرة في عام ١٨٩٧ على قصائد حول هذه المواضيع وأخرى أظهرت الحنين إلى المثل العليا للنقاء والسمو الروحي، علماً أن هذا الموضوع الأخير قد تميز به بعض الرمزيين الآخرين أكثر منه.

كسب بريوسوف احترام وتقدير كل من القراء والنقاد بقصائد مجموعته «Tretia vigilia» المنشورة في عام ١٩٠٠. هنا أضاف إلى موضوعاته الأولى منظورات جديدة. فقد استعان بلحظات ومواقف من التاريخ ومن الأساطير القديمة ووصف الحكام والأبطال الذين من الواضح أنه أعجب بهم، ومن بينهم الشاعر الجوال والمحارب أورفيوس، الشخصية المفضلة في كتبه الأخيرة. صور بريوسوف أيضاً أنماطاً وثنية وأخرى ناضحة بالإثارة الجنسية. وفي هذه اتبع تقاليد البرناسيين الفرنسيين منافسي الرمزيين الذين تزعمهم ليكونت دي ليسيل الذي كتب حصراً عن أساطير وحكايات الإغريق والرومان والأوروبيين الشماليين. انتقل بريوسوف أيضاً إلى آفاق جديدة في قصائد عن الفنانين، عن الأطفال وعن الفلسفة، بينما أصبح أقل تركيزاً على الذات وأكثر التفاتاً إلى مواضيع الطبيعة الإنسانية وقدراتها. وفي كتبه الشعرية التالية مثل «Urbi et orbi» (١٩٠٣) و «stephanos» (١٩٠٦) واصل تطوير هذه الخطوط نفسها. وحقق شهرة إضافية في إدخاله موضوع المدينة (المدينة بوصفها بؤرة للإثارة والفساد والعنف) في «urbi et orbi» وضمت مجموعته Stephanos قصيدته الشهيرة «الحصان الشاحب» (Kon bled) التي تميزت بنظرتها الرؤيوية (النبوئية) للحركة الثورية.

واصل بريوسوف أيضاً أنشطته التنظيمية في دعم الحركة الرمزية. فعندما صدرت «الميزان» لأول مرة في عام ١٩٠٤ كانت المقالة الافتتاحية للعدد الأول واحدة من عدة مقالات عن علم الجمال – «مفاتيح

الأسرار (Klyuchi tayn) التي جادل فيها بأن الفن ضرب من وحي أو إلهام. وفي ظل رئاسته لتحرير «الميزان»» نشرت المجلة أخباراً أدبية وفنية من الغرب الأوروبي، ترجمات لأعمال كتاب، مقالات نقدية بأقلام رمزيين روس، أعمالاً شعرية ونثرية أصيلة ولوحات من الفن الروسي لفنانين جدد بينهم ألكسندر بينويس.

مالت قصص بريوسوف النثرية نحو الفانتازيا والإثارة. ظهرت مجموعة قصصه الأولى «محور الأرض» (Zemnaya os) في عام ١٩٠٧. تطرقت بعض قصصه إلى المرضى النفسيين وبعضها الآخر إلى مدن أو حضارات ألمت بها كوارث مروعة ومهلكة. أفضل هذه القصص وأشهرها «جمهورية الصليب الشرقي» (Respublika yuzhnogo kresta) التي تصف تهدم مدينة طوباوية بنتها مؤسسات تجارية لاستخراج المعادن من المناجم في القطب الجنوبي. توحي قصصه بأن الحضارة تقييد غير كافٍ للنفس الإنسانية البهيمية في الأساس.

إضافة إلى القصص القصيرة كتب بريوسوف أيضاً روايتين تاريخيتين. تجري أحداث الرواية الأولى «الملاك الناري» (Ognenny angel) الصادرة عام ١٩٠٩ في القرن السادس عشر في ألمانيا، وتحكي عن صراع بين الكنيسة وبين قوى شيطانية وثنية. العمل أيضاً نوع من roman a clef مبنية على خلفية سير حياتية خاصة لرمزين روس معينين. وتجري أحداث الرواية الثانية «مذبح النصر» (Altar pobedy) الصادرة عام ١٩١٢ في روما القرن الرابع وتصف الصراع في ذلك الزمن بين الثقافتين الوثنية والمسيحية.

رحب بريوسوف بثورة ١٩١٧ وأصبح موظفاً في مفوضية التعليم وانتسب إلى الحزب الشيوعي في عام ١٩٢٠. واصل أيضاً كتابة الشعر، لكن مع نجاح أقل الآن. صنفه بعضٌ في حياته انتهازياً، غير أن خدمته للأدب كانت حقيقية، مخلصة ومفيدة بحق.

عُدّت زينائيدا غيبوس (١٨٦٩-١٩٤٥) واحدة من ألطف الشعراء الدينيين الروس، عكس شعرها إيمانها، المستمد من فلاديمير سولوفيوف، بمبدأ الحب الحاكم للكون. تحدرت من عائلة من نبلاء الأرياف، تزوجت من

دميتري ميرجكوفسكي في عام ١٨٨٩، وبعدها ترأست صالون الأحد في سان بطرسبورغ الذي أصبح مركزاً مبكراً للرمزية الروسية. تشاركت مع ميرجكوفسكي في كثير من القناعات وفي الإحساس بالرسالة الثقافية أيضاً وتعهدت رعاية مشاريعهما المشتركة.

ظهرت مجموعة قصص غيبوس الأولى «الناس الجدد» (Novye lyudi) في عام ١٨٩٦ وروايتها الأولى «المنتصرون» (pobediteli) في عام ١٨٩٨. عالجت في كل أعمالها النثرية، بشكل أو بآخر، فعالية مبدأ الحب الإلهي في الكون، والإعاقة التي يشكلها الغرور الشخصي والأعراف الاجتماعية على هذا الصعيد. شخصياتها وحبكاتها القصصية عادية: كتبت عن الحب والزواج والصداقة والأسرة وعن الموظفين الحكوميين في المدن والأرياف. لكن أعمالها النثرية وعظية الطابع، فهي بطيئة الحركة وإمكانية التنبؤ بمضمونها النهائي وما ترمي إليه أكيدة. وفي عام ١٩٠٦ نشرت غيبوس ثلاث مجموعات قصص قصيرة إضافية.

وبرغم أن غيبوس وميرجكوفسكي تعاونا مع «عالم الفن» ونشرا فيها قصصاً وأشعاراً، غير أنهما وقفا في حينه ضد الجمالية الفنية الخالصة لصالح النشاط الثقافي ذي التوجه الديني. وفي عام ١٩٠١ أسسا معاً «الجمعية الفلسفية الدينية»، ثم مجلة ناطقة باسمها بعنوان «الطريق الجديد» في عام ١٩٠٣. تحولت غيبوس أيضاً إلى كتابة الشعر (ظهرت مجموعتها الشعرية الأولى في عام ١٩٠٤)، وكان شعرها أعظم من نثرها. هي تتكلم في شعرها كما لو أنها تخاطب نفسها، وتكشف أفضل قصائدها عن تمزق داخلي لإنسان ذكي موهوب معتد بنفسه. الإثم الذي تعاني منه هو كبرياء الروح، «إثم الملائكة». تتضمن حالاتها الروحية تعطشاً للكمال، غماً، رعباً من فكرة النبذ والإثم، وهاجس الإغواء والجبن. تتكلم عن الموت والحب الدنيوي والطبيعة وقسوة المجتمع. واشتهرت بين الشعراء كمجددة ذات أثر في أوزان الشعر. فأسهمت في إشاعة بحر «دولنيك(*)» dolnik كإيقاع «مخفّف» يذكر بثلاثي التفاعيل.

(*) أحد بحور الشعر الروسي.

قطعت أحداث ١٩٠٥ مسيرة غيبوس وميرجكوفسكي الأدبية، لكن غيبوس عادت واستأنفت كتابة القصص الفني وأصدرت مجموعتي قصص قصيرة اشتملتا على موضوعات ضد المادية وروايتين. في الروايتين «دمية الشيطان» (chertova kukla) لعام ١٩١١ و «رومان تساريفيتش» (Roman Tsarevich) لعام ١٩١٣ قدرت وقيمت أهمية القوى العاملة ضد الثورة. عيبت على المجتمع توجهاته البرجوازية النابعة برأيها من الجشع والتعويل على العقلانية الفارغة. عملها الطويل الوحيد الذي أحرز شهرة عامة هو مسرحية «الخاتم الأخضر» (zelenoe koltso) لعام ١٩١٦ التي تصف نادياً ثقافياً للشبيبة في المرحلة الطليعية، وعالجت فيها أخلاقيات الزواج والحياة العائلية.

كانت غيبوس وميرجكوفسكي مناهضين عن قناعة لثورة ١٩١٧. فنشرت في عام ١٩١٨ مجموعة شعرية تضمنت آراء ومشاعر راديكالية ومعادية للسوفييت. وفي عام ١٩١٩ هاجرت هي وزوجها، أولاً إلى بولندا، ومن ثم إلى فرنسا التي تركزت فيها معظم المنظمات الدينية والمناهضة للشيوعية، وحيث أمضيا معظم ما تبقى من حياتهما. لم تساعد الهجرة على حياة ثقافية غنية، لكن غيبوس فعلت كل ما بوسعها لتشجيع ذلك، ومذكراتها «وجوه حية» (zhevye litsa)، المنشورة في براغ في عام ١٩٢٥، شاهد حي على نشاطها وصفت فيه لقاءاتها مع أبرز كتاب زمانها، ومعظمهم رمزيون.

شهد منقلب القرن شعبية مؤقتة لعديد من الشعراء ذوي النزعات «المثالية» الذين طوي ذكرهم إلى حد كبير منذئذ. أحدهم كان ألكسندر دوبروليوبوف (١٨٧٦-١٩٤٤)، شاعر ثانوي ديني التوجه بشر عمله بالموجة الأخيرة للطليعية. كانت له صلة لفترة قصيرة فقط بالرمزيين الروس، فقد عاش في فرنسا واكتسب معرفة جيدة بالرمزية الفرنسية. مجموعتاه الشعريتان الهامتان «Natura naturaus» (Natura naturata) لعام ١٨٩٥ و«مجموعة أشعار» (Sobranie stikhov) لعام ١٩٠٠. قصائده الغنائية مفعمة بمجازات وخيالات من وحي الطبيعة، تراكيبه اللغوية تقليدية لا تجديد فيها. يعبر في أسلوبه الخيالي العائم عن رهبة دينية في وجه الكون والحياة

والموت. يستخدم دوبروليوبوف عبارات مجازية موجزة وغريبة، مع تلميحات متكلفة إلى شعراء أجانب، كما يلجأ إلى إدخال علامات موسيقية في شعره دالة على تنغيمات محددة مثل allegero (مقطع سريع الحركة). بعض أعماله قطع قصيرة متفرقة أشبه بشظايا، وبعضها نثرية كلياً أو جزئياً. في أواخر التسعينيات اختار دوبروليوبوف حياة متجول ديني واعظ وأسس أخيراً جماعته الدينية الخاصة في جنوب البلاد.

مال الكتاب الذين ألفوا الموجة الثانية من الرمزية الروسية، التي انطلقت في السنوات الأولى للقرن العشرين، لكتابة شعر نوستالجي ملغز منصرف إلى النشوة الصوفية. كانت أفكارهم وخيالاتهم ذات أصول قروسطية وجذور تعود إلى مثالية القرن التاسع عشر الفلسفية. فعبروا عن السأم والضيق من القيود الدنيوية وبشروا بقرب «الألفية(*)». تبنوا سبيلاً مختلفاً عموماً عن الرمزية الأوروبية وتغذوا على آمال ميتافيزيقية وهمية وتوقعات سياسية غير محتملة لم تعش بعد انهيار ثورة ١٩٠٥. وبذلوا أقصى الجهد من أجل تميز تقني باهر وإحياء لأشكال أدبية أوروبية قديمة مثل السونيت. في الوقت ذاته كان كبرياؤهم hybris(**) ضرباً من حداثة بشكل ما وخاضوا تجارب أدبية كانت حافزاً لنشوء وتطور الموجة الطليعية الأخيرة. كان أبرز الرمزيين الروس، ألكسندر بلوك، تقليدياً ومجدداً في آن معاً.

يذكر أندري بيلي (اسمه الحقيقي: بوريس بوغايف، ١٨٨٠-١٩٣٤) كمؤلف لرواية تجريبية طريفة تنتمي إلى المرحلة الرمزية - «بطرسبورغ» (١٩١٦). كان والد بيلي أستاذاً للرياضيات في جامعة موسكو وعلى علاقة بأسرة فلاديمير سولوفيوف الذي ترك تأثيراً قوياً في وقت مبكر على آرائه. كانت أعماله الأولى «سمفونيات» نثرية تجريبية وقصد بها جمع شتات كل

(*) أي ظهور المسيح من جديد وما يرافق ذلك من سعادة وعدالة مطلقة.

(**) الكبرياء hybris في المأساة الإغريقية القديمة هي الكبرياء التي تملأ نفس البطل، فتدفعه إلى عدم الاعتداد بإنذار الآلهة وتحدي الأقدار.

الفنون في عمل مركب، وبرز فيها تأثر واضح بفاغنر. نشر بيلي أربع «سمفونيات» بين عامي ١٩٠٢ و ١٩٠٨، ثلاث منها قصص أسطورية خرافية عن ملوك وملكات وفرسان وشخصيات قروسطية أخرى، في أربع حركات، ومع فكرة أساسية متكررة ذات هدف فلسفي هو اكتشاف وتبجيل الحكمة الإلهية، القديسة صوفيا. السمفونية الثالثة بعنوان «العودة» (Vozvrat) لعام ١٩٠٥ لافتة أكثر من سواها. تتألف من ثلاث حركات فقط ويصف مشهدها المركزي واقع طالب متخرج في جامعة موسكو فقد عقله.

كان بيلي قد اكتسب بعض الشهرة العامة قبلاً إثر نشره قصائد غنائية غير ناضجة، لكن غريبة ومثيرة بعنوان «ذهب في لازورد» (zoloto V lazuri) عام ١٩٠٤. لستهل الكاتب المجموعة برسم لوحات سماوية ومصوراً الغروب الذي يلمح ويشير إلى عبور غامض إلى أزمنة جديدة. تتضمن المجموعة خيالات طفلية حول عمالقة وكائنات خرافية كالقنطور مستمدة من الشعر الألماني في القرن التاسع عشر، إضافة لنغمات نوستالجية روحية رقيقة. كتب بيلي أيضاً مقالات وخواطر بسيكولوجية الطابع بنشوة صوفية غامرة راسماً صوراً زاهية، فيما هو يتطلع إلى قدوم «امرأة مرتدية الشمس» وإلى نهاية التاريخ العالمي بحلول الألفية التي ستهل مع تغير الوعي الإنساني. أيضاً اعتبر صداقته مع بلوك في ذلك الحين بمثابة رباط روحي، ونظر كلاهما إلى لوبوف (زوجة بلوك) كتجسيد للحكمة المقدسة.

لكن فشل ثورة ١٩٠٥ أدى إلى تحطم آمال بيلي وأحلامه بالألفية وإلى مفاقمة خيباته. تطور حب المثلث الغرامي الذي ربط الثلاثة بيلي، بلوك ولوبوف، لكن الأخيرة، فكت هذا الرباط عندما انصرفت إلى رجل ثالث. في ذلك الحين، في عام ١٩٠٦، غادر بيلي روسيا إلى إقامة مؤقتة، لكن طويلة، في ألمانيا وفرنسا أثمرت مجموعتين شعريتين صدرتا في عام ١٩٠٩: «رماد» (pepel) و«الجرَّة» (Urna). تضمنت الأولى صوراً تشاؤمية لروسيا كبلاد ريفية متخلفة، لكنه صور أيضاً بؤس وتعاسة أي مجتمع مديني ذي طابع قديم محافظ، بما في ذلك الموجود في روسيا. تشير قصائد أخرى إلى أزمة الشاعر الشخصية مع وصف لنوبة جنون ورؤى حول مهرجين

ومقنعين. أما قصائد المجموعة الثانية فيغلب عليها الطابع الفلسفي، إذ تطرقت إلى موضوعات مثل فقدان الحب، عقم العقائد واقتراب الموت.

كان بيلي أيضاً منظراً بارزاً للحركة الرمزية ومشاركاً نشيطاً في السجالات العقائدية التي قادت إلى ما سمي «أزمة الرمزية» في حوالي عام ١٩١٠. دارت السجالات حول دور الدين وحتى نظرية المعرفة في حركة هي أدبية بكل معنى الكلمة.

في عام ١٩١٠ نشر بيلي «الحمامة الفضية» (serebryony golub) التي تعد أولى روايتين طرحتا الرؤيا التشاؤمية لمصير روسيا. هنا رأى الكاتب الأمة منقسمة قدرياً بين غربها ذي الطابع المتمدن وبين شرقها ذي الطبيعة الفوضوية كلياً. وانقسامها الديني إلى طوائف يهدد بابتلاع وضرب شريحتها المتنورة المتجسدة في الرواية في شخص طالب جامعي مجاز يقضي عطلة في الريف.

أخيراً غادر بيلي من جديد إلى الغرب، وفي هذه المرة مع رفيقة هي آسيا تورغنيفا، وحيث وقع الاثنان تحت تأثير نظريات رودولف ستينر الانتروبولوجية الفلسفية وقضيا أربع سنوات في المقر المركزي لهذه الجماعة في سويسرا. وبعد عودته إلى روسيا نشر بيلي في عام ١٩١٦ روايته «بطرسبورغ».

توحي المقدمة التي تصف وضع سان بطرسبورغ على الخارطة بأن مادة الكتاب حقيقة هي الأمة التي تعتبر سان بطرسبورغ عاصمتها، أمة، كما يتصورها بيلي الآن، مؤلفة من مكونين شرقي وغربي متداخلين لا سبيل إلى انفكاكهما، وذلك، في الوقت نفسه، أساس مشكلة مهلكة. الشخصيتان المركزيتان في الرواية هما أب وابن له. الأب أبولون أبولونوفيتش أبليوخوف رجل بكنية تترية واسم مسيحي غربي ويخدم الدولة. الابن مجاز جامعي في الفلسفة، علاقته بأبيه تذكر بالموضوع الدوستويفسكي – قاتل أبيه؛ فنيكولاي هذا وافق، وإن بتردد، على اغتيال أبيه مستخدماً قنبلة وضعها في عبوة سردين. هو كانطي التفكير والهوى – الأمر الذي يشي بجذوره الغربية، غير أن طباعه المشوشة هي، في الوقت ذاته، آسيوية.

للشاعر بوشكين حضور في رواية «بطرسبورغ» من خلال روايته الشعرية «الفارس البرونزي» التي تعطى بين أشياء أخرى تقييماً للمكان كمهد لثورة في التاريخ الروسي. في تلك الملحمة الشعرية، نصبُ الفارس البرونزي الممثل للقيصر بطرس الأكبر الذي أسس المدينة لتكون «نافذة على الغرب» يلاحق مواطناً غاضباً عبر شوارع المدينة. وفي رواية بيلي يزور النصب ذاته ليلاً الرجل الثوري الذي يدير عملية اغتيال السيناتور. وقد تنبأ بوشكين قبل وقت طويل بتهديد الطغيان الآتي من مصدرين: من الأوتوقراطية ومن الشعب.

رواية «بطرسبورغ» أيضاً عمل سخر فيه المؤلف من الآمال «الألفية» والثورية لعام ١٩٠٥. فيهاجم التنبؤات الألفية من خلال أصدقائه في قصة حب نيكولاي لزوجة أحد ضباط الجيش، صوفيا بيتروفنا، المرأة اللعوب الفارغة الشبيهة «بدمية يابانية» والتي تستمتع بالاجتماعات السياسية. يذكّر هذا الثلاثي الغرامي بذاك الذي جمع بيلي وبلوك وزوجة الأخير. أيضاً وفي حالة ضغط نفسي نرى نيكولاي وقد ارتدى دومينو أحمر اللون (برنس يرتدي مع قناع نصفي في الكرنفالات)، طقم مهرج عرض له المؤلف سابقاً في سياق قصائد ضمتها مجموعة «رماد».

يبدأ حل عقدة الرواية مع عودة زوجة السيناتور أبليوخوف إليه بعد أن عاشت لفترة مع رجل آخر في إسبانيا. عندما تنفجر القنبلة، لا تؤذي أحداً جسدياً، لكنها تعبر عن الرابطة الواهية بين أب وابن. يغادر نيكولاي إلى شمال أفريقيا، حيث يكرس نفسه لدراسات ثقافية غريبة متواصلاً مع أسرته من خلال الرسائل فقط.

تتميز رواية «بطرسبورغ» بسرد مراوغ محير وبعدم التماسك، لكنها عكست الحالات الداخلية لكثير من الشخصيات، برغم أن الخاتمة التي وصفت مرحلة شمال أفريقيا قد جاءت بلغة عسيرة الفهم، وهكذا يعد العمل، ككل بكل، واحداً من الإنجازات العظمى للنثر الطليعي الروسي.

رحبت قصيدة بيلي الطويلة «المسيح قام» (khristos voskrese) لعام ١٩١٨ بالثورة كنبوءة، كحدث متوقع، في حين وصفت قصيدة «اللقاء

الأول» (pervoe svidanie) باحتفاء بدايات مشوار المؤلف وتأثير فلاديمير سولوفيوف عليه. وفي العشرينات كتب بيلي عدداً من الروايات الشبيهة بالسير الذاتية والمذكرات. لكن بقيت أعماله القصصية والروائية العائدة لفترة ما بعد الثورة محدودة الشهرة لأنها جاءت محملة بتأثيرات قوية لأفكار ستينر الفلسفية الانتروبولوجية. وهكذا صورت رواية «كوتيك ليتايف» (١٩٢٢) الوعي الناشئ داخل وعي طفل وتطور هذا الوعي تدريجياً خلال مرحلة أعلى من الطفولة، وتبعتها تتمة لها في رواية «الطفل الصيني المعمّد» (kreshchenny kitaets) لعام ١٩٢٢. تلا ذلك ثلاثية روائية تجريبية الطابع، مسرح أحداثها مدينة موسكو. بعد ذلك أصدر بيلي «ذكريات عن ألكسندر بلوك» (vospminaniya ob A.Bloke) عام ١٩٢٢، وأتبعها بثلاثية أخرى حول ذكريات شخصية متعلقة بمرحلة منقلب القرن، لكنها طبعت في الثلاثينيات. كانت مذكرات بيلي ذاتية وغير جديرة بالاعتماد، غير أنه، مع ذلك، لا غنى عنها بالنسبة للمؤرخ، لأن أعمال بيلي ونظرياته شكلت البذور الأولى في تطور تيار الطليعية الروسية.

لم يكن ألكسندر بلوك (١٨٨٠-١٩٢١) الشاعر الأعظم في زمانه فحسب، بل والممثل الأفضل للصوفية والغموض اللذين يكمنان في قلب وجوهر المدرسة الرمزية الروسية. كان جد بلوك رئيس جامعة سان بطرسبورغ، فيما كانت أمة قريبة من أسرة فلاديمير سولوفيوف الذي كانت فلسفته الصوفية المادة الرئيسة لشعر بلوك المبكر. في عام ١٩٠٣ تزوج بلوك من لوبوف مندلييفا ابنة عالم الكيمياء الشهير دميتري مندلييف، حيث رأى فيها ناقلاً وحاملاً أرضياً (دنيوياً) للحكمة الإلهية. وكانت مجموعته الشعرية بعنوان «أشعار حول السيدة الجميلة» (stikhi o prekrasnoy dame) المنشورة عام ١٩٠٥ في الواقع أشبه بيوميات نقل فيها شوقه وتوقه لصلة مع القديسة صوفيا، وأصبحت التعبير المثالي عن المظاهر الدينية للرمزية الروسية. صور بلوك نفسه عند تخوم الفجر أو الغروب مندفعاً إلى فروسية كرّس نفسه لها وغير موافق عليها. لكن في حينه تولّد علامات شؤم شكوكاً، سخرية رومانتيكية ورعباً من مِثْلٍ أو بديل double ماكر - هارلكوين بديل

بايروت. وفي الحقيقة هيأ زواجه أساس المثلث الغرامي المؤلف من بلوك وزوجته لوبوف وأندري بيلي.

نضج بلوك كشاعر فقط بعد خيبة أمله بثورة ١٩٠٥ وبزواجه. فبدأ في وقت مبكر من عام ١٩٠٤ يعكس في شعره الغوايات الجنسية خارج زواجه، وهكذا صور نفسه رجلاً مغشوشاً، وصور مثله الأعلى في الحكمة الإلهية في هيئة مخزية منحرفة ومبتذلة. وفي دراماه الغنائية الشهيرة «الألعوبة» (Balaganchik) لعام ١٩٠٦ يصور نفسه في صورة بايروت العادي، لكن سيدته كولومبيين، التي سرقها منه من جديد هارلكوين، «مجرد عروس كرتونية». وتجري أحداث كثيرة من قصائده الغنائية، في هذه الفترة، في الحانات، حيث الشاعر متمادٍ في فسوقه ومنغمساً في ملذاته الحسية. في قصيدته الغنائية «الغريبة» (Neznakomka) العائدة لهذه المرحلة يبرز أمامه مثله الأعلى السابق في صورة امرأة ليل وحيدة غامضة في حانة. وفي دراما «الغريبة» (Neznakomka) لعام ١٩٠٦ يبدو الشاعر بوهيمياً يفشل في التعرف على حبيبته الغامضة ماريا التي هي على ما يبدو نجمة ساقطة. وفي كانون الثاني/ يناير عام ١٩٠٧ كتب بلوك سلسلة قصائد مميزة بعنوان «القناع الثلجي» (snezhnaya maska) من وحي افتتانه بممثلة ذات جمال نوراني، لكنها تمثل خطراً كبيراً، خطيئة ولعنة للروح. كذلك الدراما الغنائية «أغنية المصير» (pesnya sudby) كتبها الشاعر تحت تأثير افتتان مشابه، وتصور غوايات دنيوية يخشاها. إجمالاً تدل هذه المجموعة من الأعمال على أن بلوك، برغم خيبة أمله بتوقعات سولوفيوف الدينية حول الألفية millennarian المرتقبة، إلا أن إيمانه بالمبدأ الإلهي قائم.

كان بلوك في ذروة قوته بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٨. واصل الجمع بين المواضيع الفلسفية والشخصية ودمجهما معاً في قصائده، وبقي تركيزه الأيروتيكي يراوح بين الدنيوي والأخروي، لكن حبه لبلاده أصبح أكثر بروزاً وأهمية من ذي قبل. فإذا كان في شعره المبكر قد عبر عن إخلاصه لوطن يعاني محنة تاريخية، ففي علم ١٩٠٨ غدت آلامه موضوع تبجيل ومهابة عنده. فتتضمن مجموعة «على أرض كوليكوف» التي أخذت عنوانها من اسم

أرض المعركة التي حقق فيها دميتري دونسكوي انتصاره الأول على التتر في عام ١٣٨٠، أبرز القصائد التي مثلت وطرحت هذا الاتجاه. في هذه القصائد يرى بلوك إلى روسيا كوحدة ميتافيزيقية و«كزوجة» في آن معاً. ويتخذ رؤية أكثر تحليلية في هذا الاتجاه في مقالات له مثل «الشعب والانتلجنتسيا» لعام ١٩٠٨ التي أشار فيها إلى وجود حاجز فاصل بين القوتين المذكورتين في العنوان. هنا رفض الانتلجنتسيا المنتمية إلى الطبقة العليا في البلاد، لأنها مجرد مقلدة للغرب، ورأى الطبقات الشعبية الدنيا ممثلة لروسيا الحقيقية، وحاملة روح الأمة. ومن الواضح أنه كان، في أعمال من هذا القبيل، متأثراً أيضاً بمفهوم نيتشيه القائل بأن الشعوب الحية تنشط مندفعة بـــ «روح الموسيقا».

في الوقت ذاته واصل بلوك في شعره طرح ومعالجة المواضيع الفلسفية والايروتيكية وفق الخطوط التي أنتجها مبكراً. في هذا الإطار كتب في عام ١٩٠٩ مجموعة مميزة بعنوان «قصائد إيطالية» بعد انطلاقه في رحلة إلى إيطاليا بصحبة زوجته التي عادت إليه لتحمل طفلاً لم ينجبه. كانت إيطاليا، بالنسبة لبلوك، المسرح القديم لأكثر مشاكل البشرية الروحية تعقيداً ووطن سلفه دانتي، وفي مجموعته هذه تطرق إلى المعضلة الأبدية لأي أفلاطوني جديد neo- Platonist، والمتمثلة في التناقض بين رغبته في ممارسة تجربة حياتية دنيوية كاملة بكل ما في الكلمة من معنى وبين تمنيه بلوغ الدرجات العليا للحياة الروحية. وفي سياق ذلك جاءت مسرحيته الأكثر طموحاً «الوردة والصليب»(Roza i krest) لعام ١٩١٣ التي تحكي قصة حب مثالي ودنس: زوجة غبية لكونت من العصور الوسطى تفكر في حب تروبادور (شاعر جوال)، في حين ترفض حباً خالصاً في متناولها، حب فارس عريق حارس للقلعة مستعد للتضحية بالنفس في سبيلها. وفي مجموعة «كارمن» (١٩١٤) طرح بلوك، بخصوص علاقة مع مغنية أوبرا، معضلة شديدة الحساسية: رأى أن الفن، كمسعى لا يقاوم لكن دنيوي غرضه الجمال، غير أخلاقي. فالفن ليس مقدساً كما بشر سولوفيوف ذات مرة. وفي قصيدته لعام ١٩١٥ بعنوان «حديقة العندليب» يتبنى وجهة نظر معاكسة لذلك تقول بأن الفن يمكن أن يكون نوعاً من هاجس استحواذي يدمر حياة المرء.

أعمال بلوك الأخيرة الأطول نسبياً مفعمة بحب الوطن في فترة الأزمة العظمى. فاشتغل على قصيدته المطولة «الجزاء» (Vozmezdie) منذ عام ١٩٠٩ إلى ما بعد ثورة ١٩١٧. وصف هذا العمل، الذي بدا ذا صلة بعائلة والدة بلوك، ثلاثة أجيال من عائلة مثقفين وهي تتحضر وتستعد لثورة ستقضي على طبقتها. لكن عمل بلوك، المصنف عموماً بمثابة رائعته الشعرية الأولى، هو ملحمة «الاثنا عشر» (Dvenadtsat) لعام ١٩١٨، التي تصور جنوداً – ثواراً ينفذون مهمة حراسة شوارع بتروغراد في عام ١٩١٩.

يجري حدث ملحمة «الاثنا عشر» أثناء هبوب عاصفة ثلجية، التي هي في عمل بلوك علامة على أهمية ميتافيزيقية لما يطرح ويصف: لاحقاً قال إنه «سمع» فيما هو يكتب قصيدته صوتاً لعالم قديم «ينهار». وفي مستهل العمل نرى بقايا عالم الماضي المتداعي مؤلفاً من بورجوازي وحيد معزول وخوري بدين وكلب أجرب، لكن الأساس هو هؤلاء الحراس الذين يتبنى بلوك مواقفهم السطحية وكلامهم اللاذع. لكن تتمثل الحادثة الأساسية في الملحمة في إطلاق حارس أحمر النار على عاهرة كانت راكبة برفقة ضابط في الشارع وتبين تالياً أن مطلق النار القاتل هو بيتيا العشيق السابق للضحية. تذكرنا المرأة الممددة مقتولة على الثلج بـــ «العروس الكرتونية» في قصيدة «الألعوبة» التي تمثل، رغم كل الافتراءات المشوهة المنهالة عليها بشفافية، رمز السيدة الجميلة. يمنع الجنود الآخرون بيتيا من البكاء والتفجع عليها في موقف ساخر يوحي بأن بلوك شعر أن ثمة هوة بين المطلب أو الضالة الروحية الشخصية وبين حسّ التضامن مع الأمة.

تتضمن «الاثنا عشر» جانباً دينياً لافتاً للنظر. فعدد الحراس اثنا عشر، وعلى ذلك لا مفر من ربطهم بجماعة حواريي المسيح، كما أن العمل مقسم إلى اثني عشر جزءاً. وفي الخاتمة الغامضة للملحمة يظهر المسيح أمام الحراس الحمر كقائد لهم، لكن الحراس، وقد حجبت كثافة العاصفة الثلجية الرؤية أمامهم، يطلقون النار عليه. وهكذا باتت الخاتمة موضوع خلاف بين النقاد: بعضهم يجادل بأن المسيح قاد الرجال، في حين يرى آخرون أن الرجال رفضوه. على كل حال تذكر الشخصية القارئ برسالة المسيح كمخلص وفادٍ.

كانت «الاثنا عشر» عملاً تجديدياً من حيث الشكل، ومن الواضح أنها متأثرة في إيقاعاتها بالأغنية الشعبية الروسية «تشاستوشكا(*)» chastushka وبأغاني الباعة الجوالين. حافظ بلوك على نغمة حادة قاسية طوال عمله تقريباً وهو يعرض للجانب العنيف، لكنه، عند نقطة ظهور المسيح، بدأ فجأة يتكلم بصوت بلوك المثقف الناعم والشاعر الرمزي الرقيق.

عانى بلوك نفسه من الحرمان المادي بعد الثورة وخلال الحرب الأهلية التي تلتها، ومات في عام ١٩١٢ بمرض متأت من هذا الحرمان.

كان فيتشيسلاف إيفانوف (١٨٦٦-١٩٤٩) شاعراً رقيقاً واسع الاطلاع والمعرفة كتب عادة في مواضيع دينية وفلسفية مستمداً قناعاته ومعتقداته من الفلسفة الألمانية والمسيحية المسكونية (العالمية) لفلاديمير سولوفيوف ومن أساطير العالم الوثني القديم (كان عالماً كلاسيكياً تخصص في الإله ديونيسوس). صدر كتابه الشعري الأول «النجوم الهادية» (Kormchie zvezdy) في عام ١٩٠٢ بينما كان ما زال يحضر لنيل درجة الماجستير في جامعة برلين. في هذه القصائد أبدى إيفانوف تقديراً لكل من الأساطير القديمة والحديثة باعتبارها ثمرات للبواعث الروحية الإنسانية العامة، ولكل التصورات الدينية باعتبارها شرعية على السواء. وفعلاً مال إلى عدم التفريق بين المسيح وبان(**) أو ديونيسوس. تأثر إيفانوف بأطروحة نيتشيه «ولادة التراجيديا من روح الموسيقا» في تقييمه للآلهة القديمة وللفن كوسيلة أو وسيط روحي. قدر العالم الطبيعي - في سلاسل جباله العملاقة ومحيطاته وفي زواياه الحميمة الغامضة - كتجسيد للإله. وفي «الشفافية» (prozrachnost) لعام ١٩٠٤ أفرد اهتماماً أكبر للمسيحية منه للآلهة الوثنية، لكن دون كف عن نقض دورة الموت والبعث وعن رؤية كل من إيروس(***) والموت كسبيلين للتجلي.

(*) نمط من أغان شعبية (أربعة أسطر في الغالب) ذات مضمون عاطفي عادة وإيقاع موسيقي سريع شاعت في روسيا بدءاً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

(**) بان: إله الغابات والمراعي والرعاة عند الإغريق.

(***) إيروس: إله الحب عند الإغريق.

بعد أُحداث ١٩٠٥ عاد إيفانوف إلى روسيا حيث اعتنق الشعبوية المثالية المسماة «فوضوية صوفية» التي لامست مزاج اليأس عند الناس ولقيت استجابة من قبل كثيرين. أعلن أن الشاعر صوت ذلكرة شعبه وأن باستطاعة الفنان خلق أساطير دينية. ونظراً لأنه رفض كلية الفردانية Individualism وحبذّ كل أشكال التكتلات الاجتماعية (الكوميونالية) كديمقراطي، فقد أثار ضده قدراً معيناً من العدائية في أوساط بعض الرمزيين، لكنه، مع ذلك، بقي في موقع الزعيم العقائدي للمدرسة. وأصبحت شقته في سان بطرسبورغ المسماة «البرج» مركزاً ثقافياً بارزاً للعاصمة خلال الفترة بين ١٩٠٥ و ١٩٠٧. ولاحقاً نشر مقالاته في علم الجمال في كتابين «عبر النجوم» (po zvezdam) في عام ١٩٠٩ و«أخاديد وحدود» (Borozdy I mezhi) في عام ١٩١٦.

انحدر تأثير إيفانوف في الأدب الروسي بحدة بعد عام ١٩٠٧ عندما ماتت زوجته وبدأ علاقة غرامية مع ابنة زوجته عندما عاش في الخارج بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٣. غير أنه كسب تقديراً معتبراً لقاء مجموعته الشعرية الغنائية «القلب المحترق» (cor ardens) الصادرة في عام ١٩١١. عُدّت هذه المجموعة الكتاب الأكثر رمزية وروحانية، فاحتوت عدداً من الحلقات (بعضها سونيتات) مكرسة لرموز محددة. كان أكثر تلك الحلقات قوة وإثارة تلك المكرسة للزهرة التي شمل أيفانوف في معانيها فينوس ومريم العذراء. اشتملت المجموعة أيضاً على بعض الأفكار والصور الدينية والمراثي بمناسبة موت زوجته.

كُتبَ كثير من روائع إيفانوف بعد الثورة وفي المغترب. أكثر أعماله المؤثرة بعمق هي «سونيتات شتوية» (Zimnie sonnety) المكتوبة خلال عام ١٩١٩-١٩٢٠ في غضون الشتاء القاسي للحرب الأهلية. في هذه المجموعة، الشتاء، بالدرجة الأولى، هو شتاء الروح، كناية عن الشك الروحي. في صيف عام ١٩٢٠ عاش في بيت للراحة في موسكو في غرفة واحدة مع كاتب المقالات الثقافية ميخائيل جيرشينزن، وتبادل الاثنان رسائل نشرت بعد عام من ذلك بعنوان «مراسلات بين زاويتين» (perepiska iz dvukh uglov). في هذا التبادل دافع إيفانوف عن فكرة الثقافة التقليدية، في حين رأى جيرشينزن

وجوب القطع مع الماضي. في عام ١٩٢١ وافق إيفانوف على العمل أستاذاً في جامعة باكو، لكنه هاجر تالياً إلى إيطاليا مع أطفاله في عام ١٩٢٤ وعاش هناك في الغربة حتى آخر حياته.

كان إينوكنتي آنينسكي (١٨٥٦-١٩٠٩) متخصصاً في آداب العصور القديمة(*) ناقداً وشاعراً بروحية تقاليد مدرسة الديكادينس الفرنسية وممثليها بودلير وفيرلين. درس في جامعة سان بطرسبورغ وعمل مدرساً للغات الكلاسيكية القديمة وللأدب الروسي في المدارس الثانوية. قدم، بحكم معرفة اللغات القديمة ومنها اليونانية، ترجمة كاملة ليوربيدوس ونشرت فيما بين عامي ١٩٠٧ و ١٩٢١، وأعد أربع تراجيديات كلاسيكية ذات مواضيع أسطورية مقدماً أبطالها وبطلاتها في صراع غير متكافئ مع القدر، لكن لم تقدم على المسرح أبداً. بدأ كتابة النقد الأدبي في الثمانينيات، وتكشف مقالاته النقدية (نشر كتاباً من جزئين في عام ١٩٠٦ وفي عام ١٩٠٩ بعنوان «كتاب النقد» (kniga otrazheniya) عن معارضته لأي شكل من الصوفية الروحانية وعن إيمانه بأن الفن، رغم سموه، ظاهرة سيكولوجية طبيعية.

لم يكن آنينسكي، كشاعر، غزير الإنتاج، لاسيما وأنه اتجه إلى الشعر متأخراً. لا يزيد مجموع نتاجه الشعري عن ١٦٠ قصيدة تم نشرها في مجموعتين: «أغنيات هادئة» (Tikhie pesni) في عام ١٩٠٤ و «الصندوق الصنوبري» (kiparisovy larets) بعد وفاته في عام ١٩١١. كثير من قصائد المجموعة الأخيرة مكرس لوصف الطبيعة، وبخاصة في أوج الفصول؛ وتفوق الشاعر بالمقابلة بين غنى الطبيعة الرائع وبين علامات الذبول البارد. ويعكس أسلوبه نغمة السأم والضجر - ما ينضح به عموماً شعر الديكادينس - فيما هو يعكس الحركة البطيئة للزمن وبخاصة على خلفية تصوير الطبيعة. لكن تميزت قصائد أخرى له بطابع وجودي وفلسفي أكثر مباشرة، يعترف في ندبه المستمر للفراغ الروحي في داخله الذي

(*) العصور القديمة هي السابقة للعصور الوسطى، وبخاصة عصور الحضارتين الإغريقية والرومانية.

يسميه «كرباً»، بما يشبه العزلة الحتمية للقلب، فيلجأ إلى الفن ويتشوق إلى حب تبدو لحظاته قصيرة غير متكررة.

مجال مجموعة «الصندوق الصنوبري» أوسع من مجال سابقتها «أغنيات هادئة». فتكلم الشاعر عن الاندفاعات العاطفية، عن الأرق وكوابيس الليل وعن توافه الحياة المؤلمة. هو يرى علامات الحيوية والتغير، علامات الحياة والكِبَر في عالم النبات، في الرياح، في الساعات أو الآلات أكثر مما يلمسه في الكائنات الإنسانية. أسلوبه، الذي يجمع بين تعقيدات المونولوج الداخلي ودقة المعالجة، موجز أيضاً بحيث يطرح على القارئ مطالب معتبرة، لا سيما وأن آنينسكي شخص واسع المعرفة والخيال، وهو بذلك يذكرنا بتكثيف مالارميه. على أية حال، كان آنينسكي شاعر الشعراء، معلماً أدبياً وبخاصة للأكميين الصاعدين مثل نيكولاي غوميليوف وآنا أخماتوفا. جذبهم في ردة فعلهم على الرمزية، لأن عمله كان قائماً على أساس سيكولوجيا الحياة الفعلية وتجنب كل محاولات فهم مالا سبيل إلى معرفته.

كان ألكسي ريميزوف (١٨٧٧-١٩٥٧) واحداً من أبرع كتاب النثر الروسي في القرن العشرين. نشأ في حي التجار، الشبيه بغيتو، في موسكو. درس في جامعة موسكو، واعتقل عندما كان ما زال طالباً فيها بسبب نشاطه السياسي وقضى في السجن وفي منفى شرقي ثمانية أعوام. في هذه الفترة برز اهتمامه بالفولكلور وتزوج من متخصصة في دراسة الكتابة والنقوش القديمة. انتقل ريميزوف وزوجته للعيش في سان بطرسبورغ في عام ١٩٠٥، وانضما هناك إلى الحلقات الأدبية الرمزية واستهل ريميزوف مشواره الأدبي بنشر مجموعة قصص فولكلورية. أنجح مجموعاته القصصية كانت «نحو الشمس» (Posolon) لعام ١٩٠٧، في حين حظيت بشهرة أعظم مجموعة «أمثولات القديس نيكولاي» (Nikoliny pritchi) لعام ١٩١٨، وكانت الشخصية الدينية فيها بطلاً شعبياً.

كسب ريميزوف الشهرة أيضاً من خلال أعماله النثرية ذات الاتجاه الطبيعي naturalistic التي صورت فقراء المدن كما عرفهم بنفسه، ومن خلال

أعمال ناضجة بسيكولوجية الطابع تخطت السياق الاجتماعي المحدد ولتتخذ معنى إنسانياً شاملاً. من أفضل هذه الأعمال رواية «الساعة» (chasy) المنشورة عام ١٩٠٨، بطلها فتى أحدب معاق نرى من خلال عينيه أسرته المحرومة والمشوّهة أخلاقياً. ويتضمن كتابه المؤلف من جزئين (نشرا على التوالي في عامي ١٩٠٨ وعام ١٩١٠) بعنوان «مخبأ الشيطان» (chortov log) قصصاً تقليدية نسبياً، مثل قصة «الموسيقي» (Muzykant) التي تصور الطبقة العليا كضحية بعدما أصبحت بفعل الظروف والتحولات منبوذة. فبطل القصة شاب غير سوي اجتماعياً استحوذت عليه فكرة أنه ذو موهبة موسيقية حقيقية. تجري أحداث قصص أخرى في سجن، ولا تبدو احتجاجاً ضد أشكال الظلم الاجتماعي المختلفة فقط، بل وضد السماء نفسها. فقصته الخرافية «الضحية» (zhertva) ضرب من قصة رعب مذهلة قوطية الطابع مبنية وفق تقاليد فولكلورية. فالشبح – المِثْل أو البديل للأب – يتهيأ لقتل ابنته البريئة في اعتقاد خاطئ بأنها دجاجة.

أحد أهم موضوعات أدب ريميزوف كانت روسيا، التي صُوِّرت كئيبة جداً، لكن كينونة ذات معنى وأهمية الآن (في عمله يبدو الكون نفسه بلا معنى، علماً أنه يتكشف عن قوى غامضة وأحياناً منذرة بشر). بدا تصويره للحياة الروسية سلبياً، لكنه في الجوهر سلافوفيلي، وإن كان الجنس الأدبي الذي اعتمده غير مألوف. بدأ بروايتين خياليتين عنيفتين ذات طابع ساتيري. صدرت الأولى عام ١٩١٠ بعنوان «صنج لا يكل» (Neuemny buben) وكان بطلها شخصية دينية متعصبة غريبة الأطوار في منطقة ريفية متخلفة تسود فيها الأوهام الخرافية الغريبة. وجرت أحداث الثانية «الوباء الخامس» (pyataya yazva) الصادرة عام ١٩١٢ في مكان مشابه من حيث النوع. البطل في هذه الأخيرة في منصب نائب عام قضائي للمنطقة معجب بالغرب، لكن المؤلف يرى روسيا، برغم كل غرابة أوضاعها (برزت لإحدى الشخصيات أذنا حمار وعولج من قبل طبيب بيطري محلي)، حاملة لقيم روحية عميقة أكثر مما هو لدى الغرب. حاكت هذه الرواية في أسلوبها «تاريخ الأحداث الأساسي» وعمل غوغول «المفتش العام». تأثرُ ريميزوف

العاطفي الوجداني بالماضي الروسي قاده أيضاً إلى نوع من إعادة كتابة مسرحية «القيصر ماكسيميليان» (١٩٢٠) المجهولة المؤلف من القرن السابع عشر في صياغة جديدة.

كان ريميزوف مولعاً أيضاً بالعفاريت والكائنات الخرافية الفولكلورية وبالنكات والطرائف العملية. وأصبح خطاطاً خبيراً يستخدم نمط خط الكتابة الروسية السائد في العصور الوسطى وأسس ما سمي «دار التقليد» House of Apes لتقديم شهادات عضوية للأصدقاء مكتوبة بأحرف مزخرفة. كما كان فناناً زين كتاباته برسوم طليعية.

حملت ثورة ١٩١٧ ريميزوف لإبداع أعمال أصيلة بسوية ما سبقها، لكن الآن بطابع أكثر تراجيدية. أحد هذه الأعمال جاء بعنوان «كلمة حول موت الأرض الروسية» نشر عام ١٩١٧ وكان بمثابة تقليد لعمل روسي قديم رثائي الطابع ندب سقوط روسيا تحت نير التتر. نشر الكاتب أيضاً في عام ١٩٢١ عملاً آخر حمل طابعاً مشابهاً بعنوان «ضجيج المدينة» (shumy goroda) سجل فيه انطباعات عن معاناة المواطنين في مدينة بتروغراد الممزقة بفعل الحرب الأهلية. ونشر بعد هجرته برفقة زوجته إلى باريس «روساليا» – سيناريو طقس سلافي وثني قديم من أجل ميت، و«روسيا في عين الزوبعة» تضمن ذكريات وصوراً وخواطر متعلقة بالوطن.

نشأ ميخائيل كوزمين (١٨٧٥–١٩٣٦) في ساراتوف، درس في جامعة سان بطرسبورغ وسافر إلى مصر وإيطاليا وتنقل بين مناطق الشمال الروسي قبل أن يستقر في سان بطرسبورغ، حيث بدأ التعاون أولاً مع «عالم الفن»، ثم مع دوريات الرمزيين في نشر أعماله. شارك الرمزيين بتبجيلهم للفن ووضعه في مرتبة أرفع من الواقع، لكنه افتقر إلى قناعاتهم الصوفية الروحانية ولعواطفهم السياسية القوية. وفعلاً، ابتعد أخيراً عن الرمزيين مع نشره في عام ١٩١٠ مقالة بعنوان «حول الوضوح الرائع» (O prekrasnoy yasnosti) جاءت بمثابة سجال ضد الرمزية وإعلان عن «مدرسة أكمية» في طور النشوء. تعاون كوزمين أيضاً مع «أبولون» الدورية الوثيقة الصلة بالحركة الأكمية.

كان الهدف الأساسي لكوزمين هو استمداد بهجة إبيقورية في الفن. وضع للكثير من أعماله موسيقا مصاحبة وكان على صلة وثيقة بمسارح صغيرة وبحانة أدبية في سان بطرسبورغ اسمها «الكلب الضال». كان موضوعه الرئيس هو الحب، ولم يخفِ مثليته أو شذوذه الجنسي. ولقد أثار، في الحقيقة، سجالاً على خلفية نشر روايته الايروتيكية «الأجنحة» (krylya) في عام ١٩٠٧، والتي جعل أحداثها في بطرسبورغ وإيطاليا وصوّر فيها مجموعة شباب متهتكين من أنصار اللذة والمتعة في الحياة على ما عداهما، مع نقاشات حول وضع المثلية الجنسية الذكورية في تاريخ الثقافة الأوروبية. وفي عام ١٩٠٨ نشر مجموعة شعرية تضمنت محوراً شهيراً بعنوان «أغنيات اسكندرانية» (Aleksandriyskie pesni) قدمت كما لو أنها مكتوبة من قبل مثلي جنسي عاش في الإسكندرية القديمة.

كان كوزمين كاتباً غزير الإنتاج. أصدر في النثر أربع مجموعات قصصية، بما في ذلك واحدة تضمنت قصصاً حربية حصراً، وروايتين. تصف الرواية الأولى «رحلات عبر البحر والبر» الصادرة في عام ١٩١٥ العالم البوهيمي لمدينة سان بطرسبورغ، ولاسيما جانبه الايروتيكي. وأصدر في المسرح عدة أعمال، جميعها كوميديات. وكان شاعراً أيضاً نشر قبل الثورة ثلاث مجموعات شعرية، وضعت لإحداها، بعنوان «أجراس الحب» صادرة عام ١٩١٠، موسيقا مصاحبة. وبعد الثورة مالت أشعاره الغنائية لمعالجة قضايا ميتافيزيقية وجمالية. أما رائعته الشعرية الأشهر فكانت بعنوان «سمك السلمون يفتت الجليد» لعام ١٩٢٩ وتمحورت حول عودة مثلي جنسي عاشق بعد إقامته. علاقة مع امرأة. كان كوزمين فناناً بارعاً، لكنه اعتبر أحياناً مغالياً في الأسلبة، من خلال تقليده للأساليب القديمة والشرقية ولأساليب القرن الثامن عشر ولا سيما في ترجماته. لكن لم تكن الحيل الفنية هدفه، فأعماله معبرة تماماً عن تجربته الخاصة حتى برغم أن مجال اهتماماته كان محدوداً.

نشأ الشاعر ماكسيميليان فولوشين (كنيته الحقيقية: كيرنيكو – فولوشين، ١٨٧٧–١٩٣٢) في منطقة القرم، ولاحقاً طرد من جامعة موسكو على خلفية نشاطه السياسي. بعد قضاء عدة أشهر في سيبيريا سافر إلى

باريس لمتابعة دراسته، وهناك وقع تحت تأثير خوسيه - ماريا هيريديا. أصدر بعد قيامه برحلات متواصلة إلى بلدان البحر الأبيض المتوسط مجموعة شعرية في روسيا في عام ١٩١٠. وبرغم أن قصائده قد عكست غالباً انطباعاته عن الأماكن الجغرافية التي زارها مثل باريس وشواطئ المتوسط، أو القرم، إلا أنها تضمنت إشارات متواترة إلى الأساطير والتاريخ وإلى أحداث ومواضيع مستقاة من الكتاب المقدس. واستطاع نقل مشاهد وصور قوية مؤثرة، لكن كئيبة الطابع، للمرتفعات الساحلية الجرداء لشبه جزيرة القرم، وعرف قيمة التفاصيل الصغيرة لكن المعبرة. لكن كانت فلسفته ككل تشاؤمية من البداية.

بعد معاناة تجارب الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٧ وما تلاها من حرب أهلية كتب فولوشين أعمالاً اتسمت بمناهضة العسكرة كان أشهرها «الشياطين الصم - البكم» في عام ١٩١٩ التي تطرقت إلى العنف والفظاعات التي حلت بروسيا الحالية. انتقل للإقامة بشكل دائم في القرم، في كوكتيبل حيث أصبح منزله هنا ملاذاً لأصدقاء من شتى المشارب السياسية والأدبية، وصار شعره مشبعاً بروح التصوف المسيحي والإحساس الجديد بالرسالة الدينية لبلاده، لكنه لم يستطع نشر أعماله بعد ذلك الحين.

كفت الرمزية عشية الحرب العالمية الأولى فجأة عن كونها قوة أدبية حية فعلياً على امتداد أوروبا، برغم أن تأثيرها على أدب المرحلة الجديدة بقي قوياً في فرنسا، حيث كتب بول فاليري ومارسيل بروست عن العوالم الداخلية في أشكال دقيقة متقنة طرحت على القراء مطالب جوهرية للفهم والاستيعاب. وفي إنكلترا، من جانب آخر، جاء رد الفعل إزاء الرمزية والديكادينس مؤيداً ومشجعاً من جديد الواقعية، وبرز جون ماسفيلد كشاعر رائد، وفي إيطاليا انطلق الطليعيون بصوتهم العريض المرتفع في إطار «المستقبلية»، المذهب الأدبي النظير للتكعيبية في الرسم بزعامة فيليبو مارينيتي.

في روسيا كانت تيارات ما بعد الرمزية مقسومة بشكل متعادل، من حيث الشهرة إن لم يكن عددياً، بين من قبلوا الميراث الرمزي وسموا أنفسهم أكميين، وبين من رفضوا ذلك الميراث لتكريس أنفسهم للمستقبلية. اعتبرت

كلا المدرستين الفن مشروعاً سامياً مجسداً لأرفع طموحات البشرية، احتفظتا بمفهوم الرمزية الخاص بالأسلوب والصنعة الفنية ورفضتا الأهداف الصوفية الأخروية كأغراض غير ملائمة للأدب. تجدر الإشارة أيضاً إلى أن معظم الكتاب الجدد كانوا شعراء، في حين بقي النثر في أيدي الجيل الأقدم، سواء منهم الواقعيين مثل غوركي وبونين، أو الرمزيين مثل ريميزوف.

دافع الأكميون، الذين سموا واقعين جدداً neo-realists، عن العودة إلى العالم الواقعي، برغم أنه قد كانت لهم نظرتهم الباطنية المتميزة للواقع. أطلق عليهم أيضاً مصطلح الكلاسيكيين الجدد بسبب إكبارهم للوضوح وتعلقهم بالرموز. عبروا في الكثير من أعمالهم عن الضجر والسأم الوجودي والميل إلى الاستقالة. وعلى الرغم من أن صاحب المدرسة Maitre d, ecole كان الشاعر غوميليوف، إلا أن شاعرها الأفضل كان أوسيب مندلشتام الذي عبر بشكل أفضل عن حس الحركة في العزلة الوجودية. يشير عنوان مجموعته الغنائية الأكثر نضجاً Tristia (حزن) إلى تركيبته الذهنية وإلى جذوره الكلاسيكية. كان ثمة أيضاً تيار حزن دافق في أعمال آنا أخماتوفا نابع ظاهرياً من استغراقها حصرياً تقريباً في الحب، لكنه في العمق ناجم عن إكبارها وإخلاصها للشجاعة في الحياة الإنسانية.

كانت الوقائع الأساسية التي أدت إلى تخلق أو ولادة الحركة الأكمية قليلة نسبياً. وبدأت تكتسب اعترافاً عاماً مع تأسيس مجلتها الرفيعة النافذة ذات الهوية الأدبية – الفنية «أبولون» Apolon (١٩٠٩-١٩١٧) التي حلت مكان منبر الرمزيين مجلة «الميزان» المتوقفة. أسس «أبولون» كل من نيكولاي غوميليوف ومؤرخ الفن سيرغي ماكوفسكي، وأشارت مقالاتها الافتتاحية بقلم آنينسكي إلى موت الرمزية، كما نشرت البيان الأكمي. وفي عام ١٩١١ أنشأ غوميليوف «رابطة الشعراء» (tsekh poetov)، منتدى للأكميين، وبقيت الحركة حية شكلياً، إلى هذا الحد أو ذاك حتى إعدام غوميليوف عام ١٩٢١. لكن مندلشتام وأخماتوفا اتخذا الأكمية دوماً عقيدة شخصية لهما معتبرين أن كل من يقبل بصدق ويستحق هذا اللقب جدير بالتبجيل.

لم يكن نيكولاي غوميليوف (١٨٨٦-١٩٢١) زعيم المدرسة الأكمية فقط، بل وشاعراً غرس من خلال عمله حس الشرف وعنصر القوة والرجولة في الشعر الروسي عقب مشاعر الكآبة والعجز التي تخللت لزمن طويل الشعر الرمزي، برغم أن حيويته تبدو، إذا ما قورنت بالسياق الأوروبي، ناضحة بالبوهيمية والديكادينس في أواخره. كان غوميليوف ابناً لضابط بحري، نشأ في سان بطرسبورغ وكان طالباً لآنينسكي في الليسيوم(*) lyceum. نشر في عام ١٩٠٥ مجموعته الشعرية الأولى «طريق الفاتحين» (Put konkvistadorov) التي برز فيها ولوعه بالأعمال البطولية والمغامرات وميله لرؤية الحياة في إطار إثبات الإرادة ومواجهة الغرماء في الحب. لكنه أخذ رموزه من ملوك وملكات وفرسان من عالم الخرافة والحكايات. أصدر بعد عام من دراسته في جامعة السوربون في عام ١٩٠٨ مجموعة «أزهار رومانسية» (Romanticheskie tsvety) التي كشفت عن معرفته الواسعة بالتقاليد الأسطورية وحسن استخدامها، إلى جانب إدخاله صوراً مثيرة بقصد إدهاش القراء، من قبيل النمور المهاجمة والبشاريس(**). وبهذا الشكل دخل الموضوع الإفريقي في شعره واتسع دوره في عمله في السنوات اللاحقة كخلفية للبدائية والقسوة الوحشية.

بدأت مرحلة نضج غوميليوف بعد عودته إلى روسيا وتأسيسه مجلة «أبولون» التي نشر فيها بشكل منتظم مقالاته في النقد الأدبي. كشفت مجموعته الصادرة في عام ١٩١٠ بعنوان «لآلئ» مقاربته الجديدة للحياة المستمدة من ليكونت دي ليسيل وبرناسيين فرنسيين آخرين ومن بريوسوف، إذ استخدم رموزاً مستقاة من مجمل تاريخ الأدب والثقافة الأوروبيين مع التلميح إلى دانتي وبياتريس ودون جوان وأوديسوس وإلى الأساطير اليونانية. وهنا صور نفسه كفاتح قديم، أما شخوصه الآن فتكافح القدر، لكن تهزم في النهاية. أظهر في بعض قصائده من دون ريب مقاربة مسيحية أرثوذكسية، بما في ذلك بوجه خاص إعجاباً بمقولة التسامح والاتضاع.

(*) الليسيوم: مدرسة ثانوية.

(**) البشروس: طائر مائي طويل العنق والساقين.

في عام ١٩١٠ تزوج غوميليوف من رفيقته الشاعرة آنا أخماتوفا، ومن ثم غادر في عام ١٩١١ إلى الحبشة لجمع الأغاني الفولكلورية. عاد إلى روسيا وأسس المدرسة الأكمية قبل أن يغادر مرة أخرى إلى إفريقيا، وهذه المرة إلى الصومال كعضو في فريق مرسل في عام ١٩١٣ من قبل متحف الانترولولوجيا والاثنوغرافيا. وفي عام ١٩١٤ تطوع في الخدمة العسكرية وشارك بنشاط في الحرب.

أثمرت كل هذه التجارب مجموعة شعرية بعنوان «جعبة السهام» (Kolchan) صدرت في عام ١٩١٦. تكلم في هذه المجموعة كشخص يعيش أحداث عصره، فرفض الأساطير والخيالات المضللة كسبيل للتفكير حول العالم المعاصر ومكانة الإنسان فيه. تكلم كثيراً عن إيطاليا ومناظرها الطبيعية ومدنها وعن تاريخها في الأزمنة الوثنية والمسيحية. أدخل في هذه المجموعة أيضاً موضوع الحرب، حيث تداخل مع الدين في تجربته الروحية، نظراً لأن أخطار الحرب تنتزع من الإنسان القدرات التي يجب أن تُكرس للثبات الأخلاقي.

بعد الثورة تطور فكر غوميليوف عبر قنوات فلسفية مختلفة. ففي مجموعة «النار المشتعلة» (Koster) لعام ١٩١٨ طرح قضايا دينية ماثلة مؤلمة وصور الطبيعة والحياة البدائية في روسيا نفسها أحياناً وفي البلدان الاسكندنافية أحياناً أخرى. وفي مجموعة «الخيمة» (shatter) الصادرة في عام ١٩٢١، بدا غوميليوف غارقاً في إرباكات الشر والقسوة والعنف التي تكتنف الوجود الإنساني، لكن كانت مجموعة «عمود النار» (ognenny stolp) لعام ١٩٢١ أهم وأبرز ما قدمه الشاعر في هذه المرحلة، إذ جذبت اهتمامه المسألة الفلسفية المتمثلة في العلاقة المتبادلة بين الجسد والروح، وبدا مرعوباً من العنف المتفشي في العالم. حظيت قصيدتان في هذه المجموعة بوجه خاص، بشهرة لافتة. ففي قصيدة «الحاسة السادسة» يسأل الشاعر فيما إذا كان بمقدور البشرية في يوم ما – ومهما كان ذلك مؤلماً – إنتاج عضو جديد من أجل تصورات روحية جديدة. وفي قصيدة «الترامواي التائهة» يعرض جملة تصورات ترعبه، بما في ذلك منظر رأسه المقطوع الدامي معروضاً للبيع ضمن رؤوس أخرى مصفوفة مثل رؤوس الملفوف، وفي ذلك العام نفسه اتهم بمشاركته في مؤامرة ضد السوفييت وأعدم.

ربما يكون الهدف الأكمي، بخصوص كلمات واضحة حول مسائل حقيقية، تحقق بأفضل ما يكون في عمل آنا أخماتوفا (كنيتها الحقيقية: غورينكو، ١٨٨٩-١٩٦٦) التي خلفت لنا مجموعة غير كبيرة من قصائد ذات بساطة خادعة، حول الحب بمعناه الشامل، وأحياناً حول حب الوطن. ولدت أخماتوفا في مدينة أوديسا ونشأت في «القرية القيصرية» غير بعيد عن سان بطرسبورغ ودرست في كييف. بعد زواجها من غوميليوف في عام ١٩١٠ عاشت لوقت قصير في باريس حيث تعرفت هناك على موديلياني وولدت ابنها ليف في عام ١٩١٢. شهد هذا العام ذاته صدور مجموعتها الشعرية الأولى «المساء» (Vecher) التي تطرقت فيها إلى موضوع الحب حصراً، ولاسيما فقدانه وعذاباته. وصفها النقاد كممثلة لوجهة نظر المرأة في هذه المسائل، لكن الآمال والخيبات التي سجلتها، في الحقيقة، هي تجارب عامة شاملة غير خاصة بجنس أو ثقافة. قصائد أخماتوفا حديثة بمعنى أنها لا تؤمثل idealize الحب. فكل تجربة حب فريدة في طابعها وتجلب الألم عندما تنتهي، لكنها ليست التجربة الوحيدة أو الأخيرة. قصائدها الغنائية في الحب دروس في الشجاعة. تستحضر في بعض قصائدها الأخرى في الحب مدينتها الحبيبة سان بطرسبورغ بجمالها المعماري وماضيها اللامع، مدينة تبرز هويتها الذاتية بوضوح. ثمة موضوع آخر في شعرها أقل حضوراً، لكنه مهم، هو طيف ربة الشعر muse الصارمة والقاسية في تطلبها والتي تحرمها السعادة الشخصية من أجل مجد أعظم. تشكل كل واحدة من قصائد أخماتوفا كينونة كاملة مستقلة. وعلى الرغم من حميمية وخصوصية الموضوع الذي كرست شعرها له، إلا أن إبداعها ككل غير ذي طابع شخصي.

أكدت مجموعة أخماتوفا التالية «المسبحة» (chetki) لعام ١٩١٤ على الاتجاهات التي تحركت في إطارها سابقاً. لكن غدت قصائدها في الحب الآن أكثر تعقيداً بعض الشيء نتيجة التعبير عن إحساس بالإثم وشعور بالذنب (تكلمت عن الكنائس وعن الأرق). لوحظ في قصائدها ميل إلى السرد، وصار كثير منها شبيهاً بلحظات أو مواقف من قصص طويلة غير سعيدة. تعمدت ألا تبرز عواطفها، والتأكيد على تفاصيل مادية - القفاز، التوليب والموسيقى الاركسترالية الشعبية - التي تذكر القارئ بأعمال نثرية. تتنوع

الخلفيات المكانية المعروضة في قصائدها بين ضواح ومطاعم وحدائق وداخل البيوت، فيما ترسم مشاهد بألوان بسيطة - سوداء وبيضاء في الغالب، وعَرَضًا حمراء صارخة أو صفراء. هي بارعة في الإيحاء بأنها مخدوعة مضللة، أو في السماح للقارئ باستنتاج ذلك. تتكلم عن ازدياد حكمتها، أو أنها أصبحت لا مبالية في حين يدرك القارئ بوضوح أنها غير ذلك.

يكتسب موضوع روسيا أهمية في عمل أخماتوفا التالي. تتخلل مجموعة «القطيع الأبيض» (Belaya staya) لعام ١٩١٧ أفكار عن الحرب وإعراب متكرر عن الإخلاص للوطن. وجهة نظرها ذات صبغة سلافوفيلية، لكنها تصوغها بطزاجة تجعل القارئ ينسى أن أفكاراً كهذه برزت مرات كثيرة قبلاً في أعمال نيكراسوف وشعراء آخرين. وبرغم أنها تصف الوطن في صورة كئيبة تحدق به الأخطار، وأحياناً أثيما، إلا أنها تبرز ولاءها الشديد له واستعدادها لمواجهة موت أعز الرجال على قلبها في سبيله - حبيبها، ابنها. وفي مجموعتها الأخيرة الهامة «آنودوميني» (Anno domini) لعام ١٩٢٢ بدا شعرها حول مواضيع شخصية أكثر تعقيداً، أكثر فعالية وأكثر جفافاً مما قبل. عبرت الآن عن حبها لبلادها في صورة رفضها الهجرة إلى الغرب الآمن. وهكذا بقيت في الاتحاد السوفيتي حتى نهاية حياتها، حتى رغم أنها كانت لفترة طويلة من الزمن غير قادرة على نشر شعرها.

خلّف أوسيب مندلشتام (١٨٩١-١٩٣٨)، زميل أخماتوفا في الحركة الأكمية وأحد أروع الشعراء الروس في زمانه، مجموعتين شعريتين فقط، إضافة إلى أعمال قليلة لم تنشر وبعض من سيرته الذاتية نثراً. نشأ في أسرة تنتمي إلى طبقة التجار في سان بطرسبورغ، عاش ودرس لفترة قصيرة في باريس وهايدلبرغ قبل دخوله جامعة سان بطرسبورغ في عام ١٩١١. انضم في عام ١٩١١ إلى «رابطة الشعراء» نواة الحركة الأكمية، ونشر في عام ١٩١٣ مجموعته الشعرية الأولى «الحجر» (Kamen) التي رسخت اسمه في الذهن العام كشاعر استثنائي. هو أسهم أيضاً في التعريف بالأكميين وآرائهم عبر بعض المقالات النظرية التي نشرها بهذا الخصوص وكان أشهرها «صباح الأكمية» (Utro akmiezma) لعام ١٩١٣، حيث كتب عن الكلمة (logos) كأداة للأدب.

كانت قصائد مجموعة «الحجر» عموماً تقليدية في الشكل، إلا أنها كانت تصويرية في الجوهر. كان موضوع مندلشتام الرئيس آنئذ وبقي على الدوام إدراك هويته. قصائده الأولى اكتشافات لنفسه في عالم الأشياء المدركة. لاحقاً كتب عن الحنين nostalgia المجهول. كان أيضاً مدركاً للثقافة الأوروبية والإنجازات الفنية، التي تراكمت عبر قرون، ولأولئك العمالقة الذين يمثلون معجزات الروح ويفوقونه مرتبة وأهمية. فأعرب عن إجلاله وولائه للشخصيات العظيمة أمثال هوميروس وباخ وبيتهوفن وعن عظيم تقديره لروائع معمارية مثل كاتدرائية نوتردام في باريس وآيا صوفيا في القسطنطينية ولمدن ساحرة، بما في ذلك وبوجه خاص، لروما (كانت صور مشاهد المدينة مألوفة في شعره). لكن هذه الأشياء لم تكن هامة في ذاتها بقدر تصوراته لها. فجمع إلى عظمتها صوته الشعري الدافئ، وجاء تصويره لها مصحوباً بشعور بأن البشرية تسكن عالماً كئيباً جافاً تحت قبة سماء لا مبالية.

واصل مندلشتام في مجموعته الشعرية الثانية «حزن» لعام ١٩٢٢ الكتابة عن البشرية المعاصرة، لكنه بدا الآن مهتماً أكثر بالطريقة التي يتدفق فيها الماضي في الحاضر، بالطريقة التي شكل فيها الماضي الذهنية المعقدة للإنسان الحديث. فقد خلقت الأحداث التاريخية المذهلة، ولاسيما الثورة، التي عاشها مندلشتام منذ نشر مجموعته الأولى، في داخله إحساساً بمأزق ثقافي حضاري، بخشية من السبيل الذي تسلكه البلاد. لكنه حوّل اهتمامه أيضاً بعض الشيء بعيداً عن التقاليد الثقافية الأوروبية باتجاه الثقافات الجنوبية (عاش وعمل بعد الثورة في شبه جزيرة القرم وفي جورجيا) والأساطير والمواقع الكلاسيكية الغابرة. هكذا جعل مجرى حدث قصيدته (حزن) tristia في مدينة غابرة (من العصر الإغريقي) مع حراس ليليين وثور ومغزل تقليدي وأكروبول، لكنها في الوقت ذاته، تعالج الموضوع الأبدي المتمثل في تردد الإنسان بشأن الذهاب إلى الحرب. وفي قصائد أخرى أكثر تجريدية برز الموت وسيرورته موضوعاً عادياً متكرراً، كما برز بروسبيربابين شخصية مميزة، علماً أنه كان باستطاعة مندلشتام الكتابة أيضاً عن مواضيع أكثر راهنية، مثل موت سان بطرسبورغ والتقلبات الطارئة على حياته في تلك

الآونة. وبرغم أن قصائده لم تكن ذات طابع سياسي صريح، إلا أن القلق الثقافي العام للشاعر كان جلياً، وواجهت مندلشتام مصاعب وعراقيل في مشواره الشعري منذ مطالع العشرينات وتالياً.

تعود أعمال مندلشتام النثرية إلى مرحلة امتدت من أواسط العشرينيات وحتى مطلع الثلاثينيات. تشتمل مجموعته النثرية «الطابع المصري» (Egipetskaya marka) لعام ١٩٢٨ على دراسة سابقة له بعنوان «ضجيج الزمن» (shum vremeni) التي هي شكل إهليجي مراوغ لسيرة ذاتية لشاعر شاب اسمه بارنوك وعلى «فيدوسيا» التي تتضمن انطباعات مندلشتام عن الحياة المرحة والمضطربة في آن في منطقة القرم. كما تضمنت المجموعة عملاً يشبه ظاهرياً مذكرات رحلة بعنوان «رحلة إلى أرمينيا» لعام ١٩٣١ - ١٩٣٢ كتب عقب إقامة مؤقتة للشاعر في ذلك الجزء من العالم.

جذبت الأكمية، إضافة إلى روادها غوميليوف، أخماتوفا ومندلشتام، مجموعة صغيرة من كتاب أقل أهمية، كما كان ثمة آنئذ أيضاً عدد معين من كتاب لم يتأثروا بوضوح بالرمزية وحافظوا على الجوهر التقليدي لكتابتهم. من بين المجموعة الأولى كان سيرغي غورودیتسكي (١٨٨٤-١٩٦٧) الذي ساعد غوميليوف في عام ١٩١١ في إنشاء «رابطة الشعراء» ونشر في «أبولون» مقالات وبيانات برنامجية مناهضة للرمزية برز فيها بوجه خاص ناقداً عنيفاً لأية أهداف صوفية روحانية للأدب. كان غورودیتسكي ابناً لموظف صغير، نشأ وتعلم في العاصمة. أصدر في عام ١٩٠٧ «نسغ الربيع» (yar) الكتاب الأول من ما يزيد على دزينة من الإصدارات الشعرية المنشورة في حياته، عدا مجموعات عديدة من القصص القصيرة والحكايات. لكن العمل في «نسغ الربيع» كان متوافقاً ومنسجماً جداً مع التقاليد المعاصرة للشعر الرمزي ذي الطابع الكوني والراشح بمفاهيم وحدة الوجود. يعبر الشاعر في كل قصيدة عن إحساسه الحدسي في كونه قوة كونية أو أسطورية، أو عاملاً عادياً. يهدي قصائده إلى الشمس، إلى القمر، إلى الأرض، إلى أواصر النسب، إلى بيرون إله الرعد السلافي القديم وإلى آلهة طبيعية أخرى من اختراعه. كتب عن عذاب الحب وألم الفراق. أخيراً تكلم عن الناس

العاديين في حياتهم اليومية – عن المرأة الغسالة، عن مدان بارتكاب جريمة... مستخدماً دائماً أسلوباً بسيطاً، أحياناً مع أسطر قصيرة جداً ومع ما يشبه إيقاع الأغنية المرحة بين الفينة والأخرى.

لكن غوروديتسكي تخلى في كتبه التالية عن الرموز والمجازات الكونية cosmic ليستحضر مشاهد بسيطة من الريف ونماذج من الناس العاديين في مجموعات اتخذت عناوين مميزة مثل «الصفصاف» (Iva) لعام ١٩١٢. وفي عام ١٩١٥ قطع صلته بالأكمية لينضم إلى جماعة الشعراء «الفلاحين» الذين استخدموا أسلوب العامة أو الشعب شبه المتعلم، وبعد ثورة ١٩١٧ انتسب إلى الحزب الشيوعي. بدأ في تلك الفترة تمجيد كدح الفلاح كشكل من بطولة وطنية، كما برز ذلك في مجموعة «المنجل» (serp) لعام ١٩٢١. باختصار تقلب غوروديتسكي متكيفاً مع أشكال وأنماط أدبية دارجة، لكن شعره عانى من ميل إلى الغرابة النزوية والتكلف.

استخدم فلاديسلاف خوداسيفيتش (١٨٨٦-١٩٣٩) أشكال الشعر الغنائي العائدة للقرن التاسع عشر ليكتب شعراً في عصر التجارب الشعرية للطليعيين. كان دوماً على مسافة دون زمنه، إذ أحب تراث الماضي وكره فوضى الحاضر. لكن لنكن دقيقين أكثر، فعندما ظهرت مجموعتاه الشعريتان الأولى والثانية في عام ١٩٠٨ و ١٩١٤ على التوالي عُدَّ من ضمن الرمزيين. إذ برغم أنه استخدم أجناساً نيوكلاسيكية في شكل مؤسلب واختار مواضيع كانت تقليدية في القرن التاسع عشر (الحب، الحياة المحلية، الطبيعة، الفن) غير أن عمله تكشف عن ملامح ديكادنسية، عن بهرجة وعن سأم وتعب.

بعد أن قضى خوداسيفيتش سنواته الأولى في موسكو، حيث كان والده فناناً هناك، انتقل في عام ١٩٢٠ إلى بتروغراد، حيث أصبح قناة «التأثير البطرسبورغي» الرئيسة على الشعر الروسي التالي. ظهر بعض أفضل مجموعاته الشعرية في تلك السنوات مثل «طريق الحبوب» (putem zerna) لعام ١٩٢٠ و«القيثارة الثقيلة» (Tyazhelaya lira) لعام ١٩٢٢. في المجموعة الأولى وجد صوته الشعري الحقيقي القوي، الأدبي والحميم. تخلى الآن عن

البهرجة السابقة وبرز في شعره شجن حقيقي. استخدم أسلوباً تصويرياً ووسع دائرة موضوعاته لتشمل المدينة. وفي «القيثارة الثقيلة» طور موقفاً فلسفياً هو أفضل ما يذكر به الآن، إذ كتب عن حبه لروح أثيرية فيها جسد ناقص احتواها، عبر عن إعجابه بالعالم المادي بوجه عام، بصرف النظر عن كل بشاعته الأكيدة.

في عام ١٩٢٢ هاجر خوداسيفيتش إلى الخارج، عاش لفترة في تشيكوسلوفكيا وألمانيا وإيطاليا (حيث ارتبط بعلاقة صداقة مع غوركي) قبل أن يستقر نهائياً في باريس عام ١٩٢٥. هنا كتب في الجريدة المحافظة «النهضة» (vozrozhdenie) وأصبح الوجه الثقافي للمهاجرين الروس، بالدرجة الأولى من خلال ثقافته الأدبية والنقدية، وبدرجة أقل من خلال إنتاجه الشعري.

بينما كانت الرمزية في ذروة تأثيرها في روسيا بدأت ردة، في شكل حركة طليعية مركزها باريس وبرلين وفينا وإيطاليا، تأخذ شكلها وبرزت في البداية في مجال الفنون التصويرية (graphic arts). برزت التكعيبية، مثلاً، في فرنسا قبل عام ١٩١٠، في حين تزامن منشأ الحركة الدادائية مع الحرب العالمية الأولى. كان رائد الطليعية في الحقل الأدبي هو فيليبو مارينيتي الذي بدأ نشر بيانات المستقبلية في إيطاليا في عام ١٩٠٩، والتي رفض فيها ميراث الماضي لصالح الماكينات والطاقة الحديثة. في روسيا هيمنت على الأدب الطليعي مجموعة كتاب سموا أنفسهم مستقبليين برغم أنه لم تكن لهم سوى صلات غير مباشرة بالمستقبلية الإيطالية.

في روسيا كان المستقبليون التكعيبيون، الذين كان من ضمنهم الشاعر فلاديمير مياكوفسكي، أكثر المجموعات المستقبلية صخباً وتطرفاً وإنتاجية. عكس اسمهم حقيقة أنهم كانوا متأثرين بشدة بفنانين معينين كانوا بدورهم على اطلاع على التيارات الغربية المعاصرة. نشر المستقبليون التكعيبيون بيانهم الرئيس الذي حمل عنوان «صفعة في وجه الذوق العام» في عام ١٩٢١ رفضوا فيه ثقافة الماضي وامتدحوا الكلمة كأداة فنية. لكن لم يتبع المستقبليون التكعيبيون، باستثناء مياكوفسكي، الخطا الإيطالية في التقدير الكبير للتكنولوجيا

أو السرعة، بل حتى عكسوا وطوروا حالة بدائية رعوية تجلت، بوجه خاص، في عمل فيلمير خلبنيكوف. كان المستقبليون أيضاً مجربين كباراً، ليس في مجال ابتكار مفردات وألفاظ جديدة فقط، بل في اختراع ما سمي «لغة مستقرضة» (zaum) تقوم على تركيب كلمات جديدة من أجزاء من كلمات أخرى ووصلها معاً بمساعدة أحرف صوتية.

لكن كان ثمة جماعات ثانوية فرعية في أوساط المستقبليين، إحداها دعت نفسها «النابذة» انتمى إليها بوريس باسترناك، لم ترفض الميراث الثقافي للماضي. كان ثمة أيضاً جماعة المستقبليين الذاتويين الذين تبنوا جماليات مستمدة من الحركة الديكادنسية. كان ثمة أيضاً الشاعرة مارينا سفيتايفا، أحد أعظم الشعراء الطليعيين في تلك الآونة، التي عُدّت من عصبة المستقبليين التكعيبيين، لكن التي قدرت وأجلت إنجازات الماضي. علاوة على ذلك كان ثمة الشعراء «الفلاحون» أيضاً الذين استخدموا أسلوباً شعبياً، ومنهم غوروديتسكي وسيرغي يسينين الذي كان على صلة بالطليعيين وأصبح معبود الجماهير في العشرينيات. وكان ثمة خارج الوسط الشعري كتاب نثر طليعيون مثل يفغيني زامياتين الذي لم ينتم إلى أية مدرسة ولم يصب شهرة إلا بعيد الثورة.

أقر المستقبليون التكعيبيون بزعامة فيلمير خلبنيكوف (اسمه الأول الحقيقي فيكتور، ١٨٨٥-١٩٢٢) لهم على الرغم من طبيعته الانعزالية وأطواره الغريبة. ولد في مقاطعة في الشرق الروسي، حيث عمل أبوه متخصصاً في علم الطيور. درس في جامعتي قازان وسان بطرسبورغ، لكن دفعه إحساس عدم تقدير الرمزيين الذين تلاقوا في «برج» فيتشيسلاف إيفانوف، لمواهبه إلى الانضمام إلى دوائر الطليعيين التي طغى فيها الرسامون أكثر من الشعراء ووقع تحت تأثير فنانين من أدعياء الفطرية الطبيعية مثل ميخائيل لاريونوف. وقّع على بيان المستقبليين «صفعة في وجه الذوق العام» واعتبره رفاقه الشاعر الخلاق الأكثر عمقاً بينهم، لكنه لم يكن مؤهلاً للعب دور «المعلم» القادر على رعاية أتباع له. شعر أن له أصدقاء فقط، إضافة إلى أنه كان كثير الأسفار واتبع نمط حياة فوضوي جعله غير قادر على قيادة حركة من أي نوع كان.

حظي خلبنيكوف بإعجاب الجمهور والنقاد من خلال مجموعة صغيرة نسبياً من المقطوعات الغنائية التقليدية وبعض القصائد الغنائية والقصصية التجريبية الطابع التي أثارت وجذبت اهتمام الناس، إضافة إلى عدة قصائد طويلة خفيفة منعشة تذوقها الجمهور. كانت نظرته إلى العالم طوباوية لا يحكمها نظام مع إيمان ساذج بالحب. يمكن استنتاج موضوعاته العريضة مثل تطور الثقافات، قوى الطبيعة، الطبيعة الإنسانية، إدراك الكون، من خلال مجاز تصويري بسيط أو إفادات إهليجية موجزة. وقد تشكل حيوانات وآلهة وثنية وكائنات بشرية رمزية لا اسم لها محور موضوعاته. يمكن أن يستخدم الأساطير كأساس لمقاربته، لكنه يخترعها بنفسه أحياناً. ففي قصيدة «الشامان وفينوس» (shaman I venera) نرى آلهات الجمال الإغريقية منسحبة إلى سيبيريا. يستخدم غالباً خلفيات ريفية رعوية الطابع وينتقل أحياناً في الزمان إلى العصر الحجري أو العصور الوسطى. ففي: «أنا وي» (I I E) يصور عشاقاً في مجتمع بدائي في مثال على ما يمكن أن نسميه مقاربة ساذجة للواقع.

يوحي شعر خلبنيكوف، بالمعنى الفلسفي والديني، بأنه كان ربوبي المذهب، وفي قصيدة «أستطيع رؤية برجي السرطان والحمل» يدعو نفسه أخاً أصغر للنجوم. يبرز وعيه الميتافزيقي في مقابلاته البارعة بين أمداء الزمان أو المكان من جهة، وبين تفاصيل تصويرية وأحياناً غير متوقعة من جهة أخرى. هو احترم الدين كتجل للطموحات الإنسانية. في قصيدة «سايان» يتفحص أيل سيبيري حروف أبجدية مسمارية قديمة خلفها الإنسان، وفي «الكتاب الوحيد» تحترق نصوص العالم الدينية في لهيب نار مشتعلة لتنير الطريق إلى إيمان شامل بالطبيعة.

مقت خلبنيكوف كل أشكال العنف وكتب كثيراً من القصائد الفعالة ضد الحرب. كان ذا حساسية دوستويفسكية إزاء ألم الآخرين، ووصف بلا تردد وحشية الآلهة والناس والحيوانات المفترسة وأيضاً الآلة التي كرهها واعتبرها ضارية، لكن توفرت لديه قابلية لتصوير مشاهد الألم والمعاناة دون ما يشي بتأثر عاطفي. بدا خلبنيكوف أيضاً مقاتلاً يدير معارك غير متكافئة. ففي

قصيدة «تمرد الضفادع» (Bunt zhab) نرى كائنات برمائية تهاجم قطاراً يسحقها فيما هي تقطع طريقه. شغلت خلبنكيوف أيضاً القضايا الاجتماعية، فأيد ثورة ١٩١٧ منذ البداية. لكنه كتب فيما بعد قصيدة «عسس ليلي» (Nochnoy obysk) تنتقم فيها نسوة من طائش أحمق يطلق النار على شقتهن فيما أيقونة المسيح ترمقه.

نبعت مشاريع خلبنيكوف غير الأدبية أيضاً من طوباويته. فقد أجرى تجارب ألسنية تهدف لاكتشاف لغة أولى، أو عناصر شاملة جامعة لكل اللغات. وجرب في شعره ألفاظاً مبتكرة وأخرى مستقرضة من لغات أخرى. فعمله الشهير «رقية بالضحك» مؤلف في معظمه من كلمات مصوغة من جذر «ضحك» مع سوابق ولواحق. عمل كذلك على نسبة معان لأصوات خاصة وحاول استنباط نظريات من هذا القبيل في قصائده. وعلى مستوى سياسي حاول التنبؤ بالمستقبل من خلال نظرية رياضية للتاريخ، واقترح تكوين هيئة أناس صالحين، أو «رؤساء الكرة الأرضية» لتقرير مستقبل البشرية. جعلته هذه النظريات، مقترنة بسلوكيات زائغة، مثار شك كل من الحمر والبيض أثناء الحرب الأهلية، واعتقل في وقت واحد من كلا الفريقين. تمتع بفترة سعادة قصيرة بتعيينه مديراً للشؤون العسكرية في فارس قبل أن يموت فجأة في عام ١٩٢٢ إثر أزمة حادة بمرض غير مشخص. اشتملت مجموعة أعماله التي نشرت بعد وفاته على مجموعة قصص قصيرة لم تُحقق بشكل كاف.

كان فلاديمير مياكوفسكي (١٨٩٣-١٩٣٠) هو الشخص الوحيد الذي عمل أكثر لتكوين موافقة عامة على الفن الطليعي وعلى رفض الامتثال لمفاهيم ثقافية قائمة أو تقليدية بوجه عام. عمل والده لبعض الوقت حارس حديقة في جورجيا، ثم انتقل مع عائلته في عام ١٩٠٦ إلى موسكو، وبعد عامين على ذلك انضم فلاديمير الشاب إلى صفوف الحزب البلشفي، واعتقل عدة مرات بتهمة قيامه بنشاط هدّام. في عام ١٩١١ التحق بمدرسة الفنون والتقى هناك بعدد من الفنانين الطليعيين، ولاسيما بدافيد بورليوك الذي كان قد أسس الجماعة المستقبلية الأولى في روسيا. وفي ظل تأثير هذا الأخير أصبح

مياكوفسكي شاعراً ووقع على بيان عام ١٩١٢ الشهير «صفعة في وجه الذوق العام». أول عمل نشر له كان مسرحية: «فلاديمير مياكوفسكي: تراجيديا» التي مثلت على المسرح في عام ١٩١٣ إلى جانب مسرحية ألكسي كروتشونيخ «انتصار على الشمس». عبرت المسرحية، من ضمن ما عبرت، عن غرور المؤلف وصوته العالي وتوقه الشديد إلى الحب واستحسان رأيه، كما صورت الشاعر في موقع من يضحي من أجل نقل معاناة واندفاعات مواطنية المعذبين.

في عام ١٩١٣ ذاته شارك مياكوفسكي في جولة لقراءة شعره على الناس هدفت إلى التنديد بالعقلية البرجوازية واهتماماتها الأنانية. وفي عام ١٩١٥ انتقل إلى سان بطرسبورغ، حيث وقع تحت تأثير المنظر الأدبي الحداثي الواسع المعرفة أوسيب بريك وأحب زوجته ليلي ذلك الحب العظيم الذي استمر معه طيلة حياته. وفي عام ١٩١٥ بدأ مياكوفسكي نشر قصائد حبه الراشحة بكربه ومعاناته التي اعتبرها كثيرون الأكثر جاذبية بين كل إبداعاته. شهد ذلك العام أيضاً نشر قصيدتي «غيمة في سروال» (Oblako v shtanakh) و «فليتا – العمود الفقري» (Fleyta-pozvonochnik) اللتين تتضمنان صوراً بارزة من سيرة حياة مؤلفهما. لكنه تطرق في قصائد أخرى طويلة عائدة لفترة ما قبل الثورة إلى مواضيع ذات صبغة اجتماعية أكثر. وهكذا ففي قصيدة «الحرب والعالم» (voyna I mir) لعام ١٩١٦ يقر بشر الحرب العالمية الأولى ويعد الإنسانية بمستقبل طوباوي. وفي قصيدة «إنسان» (chelovek) لعام ١٩١٧ نراه يعاني الموت والبعث من أجل خلاص الإنسانية، لكنه في النهاية مهموم أكثر بالحب الذي يكنه لامرأة لا تشاطره نفس العواطف، أو لا تبادله حباً بحب. على أية حال، أرسى مياكوفسكي، عبر قصائده الطويلة الأولى، أسلوباً جديداً ذا طابع شخصي مميز له. استخدم لغة وطيفاً واسعاً من مجازات عرف بها وطريقة في النظم صارت الأسطر الشعرية بموجبها منتشرة بشكل عمودي على الصفحة في شكل درجات سلم، برغم أن أوزانه بقيت تقليدية. كانت إيقاعاته عالية حادة النغمة في الغالب. وعندما كان يقرأ شعره على الناس في الشوارع كان يصرخ بأعلى صوته.

بعد الثورة كان مياكوفسكي مؤيداً متحمساً وداعماً ناشطاً للنظام الجديد وأصبح شاعره غير المتوج. جذب، بداية، انتباه المسؤولين الحزبيين بمقطوعته الحماسية القصيرة «مارش المسيرة» (Nash marsh) في عام ١٩١٧، وأتبعها بقصائد أخرى من هذا النمط حول مواضيع عامة تراوحت بين النقد الناعم للبيروقراطية وبين ما يشبه الإعلانات الشعرية عن الخط الراهن للحزب بخصوص عديد من القضايا المحلية والأجنبية. قدم أيضاً عدة قصائد غلبت عليها السخرية السياسية بأسلوب مناسب. وفي عام ١٩١٨ أصدر مسرحية أخرى بعنوان «بوف – اللغز» (Misteriya-Buf) وفيها نرى أن البروليتاري لا يغلب الأرض فقط، بل وزوابع السماء أيضاً. واتبع ذلك بقصيدة حملت عنوان (١٥٠٠٠٠) جسد فيها الشعب الروسي في صورة عملاق، أو بطل شعبي يخوض المحيط الأطلسي ليلحق الهزيمة بالبطل الرأسمالي وودرو ولسون في عراك فردي. وعندما مات لينين في عام ١٩٢٤ حيا مياكوفسكي إنجازاته بقصيدة «فلاديمير إيليتش لينين» (١٩٢٤).

وعلى الرغم من أن هذه الأعمال كانت بوضوح ذات مضمون وهدف دعائي، غير أنها لم تكن مرضية لمياكوفسكي الذي كرس في عام ١٩١٩، عندما عاد إلى العاصمة الجديدة موسكو، وقتاً كبيراً لابتكار ملصقات دعائية لوكالة التلغراف الروسية حملت أربعة أسطر شعرية حماسية ذات إيقاع مجلجل، وكتب فيما بعد ١٩٢٣-١٩٢٥ إعلانات ذات إيقاع شعري لصالح مخازن البضائع الاستهلاكية الحكومية. وخلال هذه الفترة ذاتها سعى مياكوفسكي وزملاؤه المستقبليون لطرح فلسفتهم الأدبية في خط يتفق مع الأهداف الثورية. فعمل مياكوفسكي، بدفع من أوسيب بريك المدافع عن «المضمون الاجتماعي للأدب» وعن «أدب الحقيقة» (تفضيل العنصر الوثائقي على الآخر الفني)، على إنشاء«الجبهة اليسارية في الفن » (Lef) التي ذاع صيتها فيما بين ١٩٢٢-١٩٢٨.

واصل مياكوفسكي، على الرغم من التزامه النظري والعملي بالفن السياسي، كتابة الشعر ذي الصبغة الشخصية أيضاً. فتعود اثنتان من أعظم قصائده في الحب كتبهما بوحي من عاطفته تجاه ليلي بريك، إلى هذه الفترة،

هما «أنا أحب» (Lublyu) لعام ١٩٢٢ و«عن ذلك» (pro eto) لعام ١٩٢٣. تعتبر الأولى نوعاً من سيرة ذاتية، في حين تصف الأخرى بحثه المؤلم عن الحب ومقاومته ضغوط الامتثال للقيم التقليدية المحافظة. جسد عواطفه في صور لا تنسى: دب على طوف جليدي، يطفو على نهر عريض من دموعه. طريقه يقوده إلى فضاء خارجي وإلى المستقبل البعيد؛ وهو يأمل أن يلتقي بحبيبته عندما يبعثان من الموت ويذهبان معاً إلى حديقة الحيوان لأنها «أحبت الحيوانات». إضافة إلى ذلك تعود إلى هذه الفترة بعض من أقصر مقطوعاته الشعرية الغنائية المؤثرة، مثل «موقف حسن تجاه الأحصنة» لعام ١٩١٨ التي يبدي فيها التعاطف مع كل المخلوقات «وحادثة غريبة حصلت مع فلاديمير مياكوفسكي صيفاً في بيت ريفي» لعام ١٩٢٠، حيث نزلت الشمس من السماء ملبية دعوة مياكوفسكي لتناول الشاي معه.

في عام ١٩٢٤ قام مياكوفسكي برحلته الأولى إلى باريس، التي سيزورها لاحقاً مرة كل عام حتى وفاته في عام ١٩٣٠، كما قام في عام ١٩٢٥ بجولة في المكسيك وكوبا والولايات المتحدة أثمرت عمله النثري «اكتشافي لأمريكا» لعام ١٩٢٦ وأيضاً مجموعة قصائد معظمها ضد أمريكا وحضارتها، لكن إضافة أيضاً إلى قصيدة «جسر بروكلين» التي عبر فيها عن إعجابه بهذا المشروع الضخم على نحو موضوعي. برزت المواضيع الباريسية أيضاً في شعره خلال هذه السنين، إلى جانب وصفه حباً جديداً له لامرأة روسية مهاجرة إلى باريس. شهدت السنوات الخمس الأخيرة من حياته أيضاً نشر مسرحيتين شهيرتين له. الأولى انتقادية كوميدية بعنوان «البقة» (klop) لعام ١٩٢٩ التي هاجم فيها البقايا البرجوازية العفنة لمرحلة «السياسة الاقتصادية الجديدة» (نيب) التي انتهجت في مطلع العشرينات. المسرحية الثانية «الحمام» (Banya) لعام ١٩٣٠ عمل تخطيطي بطله امرأة «فوسفورية» من عالم المستقبل تجلب معها إلى الحاضر آلة ستنقل مواطنين أكفاء جديرين إلى يوتوبيا المستقبل.

يمكن القول بأن أعمال مياكوفسكي الإبداعية كانت ثمرة ذهنية منقسمة على ذاتها، أو متناقضة في العمق. فهو، من جهة أولى، كره البرجوازية

وطريقتها في الحياة، لكنه اعتقد ورأى أن الحب الشخصي جزء ثمين من هذا الوجود. وهو من جهة ثانية، تاق إلى نظام اجتماعي مثالي كامل، في حين أدرك السأم المحتمل أو الكامن في النظام الطوباوي ومخاطر الاستبداد السياسي. قصائده الوطنية الطويلة العائدة إلى هذه الفترة أسهب النقاد والأكاديميون في الحديث عنها، لكنها لم تحظ بعظيم إعجاب لدى القراء. إحداها بعنوان «جيد جداً» (Khorosho) كُتبت كتحية للذكرى العاشرة للثورة. وأخرى بعنوان «بملء الصوت» (vo ves golos) لعام ١٩٣٠ تكشف الصراع الذي يعتمل في داخله، التناقض بين المثال الثوري والواقع غير المشجع، فهو مؤمن بقضية البروليتاريا، لكن ما يجري على الأرض غير ذلك. وفعلاً أحس مياكوفسكي في عام ١٩٣٠ بضغوط نفسية شديدة، إذ رأى أن الثورة التي لطالما أيدها من أعماقه تغتصب من قبل المحافظين النفعيين. قبل ذلك كانت منظمة lef (منظمة الكتاب الثوريين اليساريين) قد انتقدت بشدة وحُلّت، واضطر مياكوفسكي إلى الانضمام إلى رابطة الكتاب التي أنشأتها السلطة، «رابطة الكتاب البروليتاريين الروس». وبرغم أنه استهجن في عام ١٩٢٥ في قصيدة قوية مشهورة له انتحار الشاعر سيرغي يسينين، إلا أنه فعل الشيء ذاته في عام ١٩٣٠. فكان يكتب قصيدة حب عندما أطلق على نفسه النار في ليل الرابع عشر من إبريل/ نيسان.

ثمة كاتب آخر شهير مشايع للتيار الطليعي هو بوريس باسترناك (١٨٩٠-١٩٦٠). ولد باسترياك في موسكو لأب رسام وموسيقي عازف بيانو، وتعاطى الموسيقا والفلسفة قبل دخول عالم الأدب. فقد درس الموسيقا على يد سكريابين من عام ١٩٠٣ إلى عام ١٩٠٩ والفلسفة في جامعة موسكو من عام ١٩٠٩ إلى عام ١٩١٣. لكنه انضم في عام ١٩١٤ إلى تجمع الكتاب المستقلين المعتدلين، وهكذا اتخذ الأدب مساراً له حتى رغم أن هذا المسار قد انقطع إلى حين عندما أرسل إلى الأورال كمجند في الجيش أثناء الحرب العالمية الأولى وأسند له عمل مكتبي. عاد من الخدمة العسكرية وأصدر في عام ١٩١٧ مجموعة شعرية صنعت اسمه الشعري بعنوان «فوق الحواجز» (Poverkh barerov).

دلت مقطوعات «فوق الحواجز» الغنائية الطابع على حساسية باسترناك الفائقة تجاه الطبيعة وعلى مقدرته على استيعاب جوهرها وعمقها في لحظات الحدة أو الشدة كما في أثناء العاصفة أو البرد، أو في الجمال الرائع. هو كشاعر فضل دوماً المفاجأة على رقة العاطفة. أظهرت هذه المجموعة أيضاً أسلوب باسترناك المميز الزاخر بالاستعارات والذي يخلف انطباع امتلاكه لطاقة إبداعية عظيمة لا تحدها قيود تقريباً. لكن مجموعتيه الصادرتين بعد بضع سنوات من ذلك – «أختي الحياة» (Sestra moya-zhizn) لعام ١٩٢٢، «موضوعات وتنويعات» (Temy I variatsi) لعام ١٩٢٣ – احتوتا على قصائد أطول وأهم. واصل الشاعر في هذه القصائد نهجه السابق في كتابة القليل عن نفسه والكثير الأكثر عن أشياء العالم من حوله ومتطرقاً إلى مواضيع مثل الطبيعة والحب والفن والتاريخ والفلسفة. تتحمل مجموعة «أختي الحياة» قراءة مترابطة لما يشبه تسجيلاً مجزءاً غير مباشر لقصة حب خائب في صيف عام ١٩١٧. فعبر باسرناك عن الآلام الناجمة عن فراق أشياء وأمكنة شتى حميمة. من جهة ثانية نرى باسترناك، في لحظات التيه والابتهاج، في حالة توحد مع الكون وغير قادر على التمييز بين ذاته وبين درب التبانة المرئي من السهوب. تكمن جذور هذه الطريقة التجريدية في اعتقاد الشاعر بتساوي ظواهر كثيرة في الكون.

على الرغم من أن باسترناك يستهل مجموعة «موضوعات وتنويعات» بالثناء على غوته وبوشكين، إلا أن هذا العمل جوهرياً تتمة لسابقه «أختي الحياة». هو يتكلم من جديد عن الحب وعن الشعر مصراً على اعتيادية المواضيع الشعرية ورائياً إلى الفن كقوة ابتدائية يمكن أن يستخدمها الشاعر، لكنه لا يمتلكها. فالشعر يعتمد على مواضيع عشوائية مترابطة بواسطة الوعي الذي يتصورها. في هذا الوقت بالذات بدأ عمل باسترناك يأخذ شكله كتعاقب بين الدهشة والسأم، كتمثيل للاستجابة الحدسية للعالم.

إضافة إلى الشعر كتب باسترناك بعض الأعمال النثرية. فنشر في الفترة الممتدة من عام ١٩١٨ إلى عام ١٩٢٤ أربعة أعمال، بما في ذلك القصة الطويلة «طفولة لوفيرز» (Detstvo luvers) في عام ١٩٢٢. عكست

للقصة التقاليد الحداثية الطليعية من خلال تصوير الرؤيا المشوشة لفتاة صغيرة السن هي بطلة القصة وتصوراتها حول رحلة إلى الأورال وحول الطبيعة وحول بدايات حساسيتها الجنسية كأنثى. وفي العقود التالية لكتسب باسترناك شهرة ممتازة كشاعر وناثر بلغت الذروة بفوزه بجائزة نوبل العالمية للآداب في عام ١٩٥٩ وبما أثير بشأنها من سجالات أفضت إلى رفضه الجائزة.

نظراً لأن مارينا سفيتايفا (١٨٩٢-١٩٤١) كتبت معظم شعرها في المهجر لم تبلغ الشهرة التي تستحقها. نشأت في موسكو ابنة لبروفيسور في الفنون التصويرية ولأم عازفة بيانو، زوجت نفسها باكراً ورزقت بابنة في عام ١٩١٢ وهي في سن العشرين. في تلك الأثناء دخلت عالم الأدب بمجموعتيها الشعريتين «ألبوم المساء» (vecherny albom) لعام ١٩١٠ و«الفانوس السحري» (volshebny fanar) لعام ١٩١٢ اللتين حظيتا بترحيب من جانب ممثلين بارزين للعديد من المدارس الشعرية. هاتان المجموعتان المستمدتان من تجربة طفولتها وصباها مليئتان بكليشيهات رومانتيكية ذات صلة بخيالات الشباب، مع التطرق لأفراد أسرتها (لأمها بوجه خاص) وأصدقاء العائلة وحوادث ولأمور محلية منزلية، وبما يشبه أحلام يقظة أكبر من الحياة ذاتها. وعلى الرغم من أن خيالاتها غير عملية أو واقعية وأقرب إلى ما نقرأه في الكتب، إلا أن عدداً من قصائدها مكرس لموضوع الشبيبة والحب. ففي «الفانوس السحري» تعبر الشاعرة عن أسفها لأنها تخطت مرحلة الطفولة وعن ألمها لاكتشافها المصادر الحقيقية لقلقها وخسرانها.

ظهرت مجموعة سفيتايفا الشعرية التالية في أزمنة عصيبة، في الفترة التي كان فيها زوجها سيرغي إيفرون يقاتل مع «البيض» في منطقة القرم. كانت أشعارها الجديدة مرتبطة بحسها القومي الروسي الذي فرضه وعي تاريخي عميق. فتشتمل مجموعة «معالم ميلية(*)» (Versty) لعام ١٩٢١ على قصائد مكتوبة بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٢٠ تبعث من جديد وعياً شعبياً شكلته حكايات دينية قديمة ونظرات بدائية للتاريخ الروسي، وتتضمن قصائد أخرى

(*) معالم تُنصب على مبعدة ميل من بعضها للدلالة على المسافة بالأميال.

شبيهة بمقتطفات من قصص وأغان شعبية من القرن السابع عشر حول مواضيع تاريخية، مثل «دميتري الزائف» وخطيبته البولندية مارينا مينزيك. تعتبر بعض القصائد بمستوى إعلانات وطنية كانت الحرب العالمية الأولى بمثابة محفز لها، وكتبت الشاعرة في قصائد أخرى حول مواضيع دينية، مثل «العائلة المقدسة» في رحلتها مع ملك هو طفل أيضاً مستخدمة في ذلك إيقاعات شعرية حادة عالية النغمة وغير نظامية لخلق أسلوب شبيه بأسلوب الأغاني الفولكلورية الروسية الريفية والمدنية في شتى المراحل التاريخية.

احتوت مجموعة سفيتايفا «مزرعة البجع» (Lebediny stan) (لم تُنشر حتى عام ١٩٥٧) على مديح لقوات «البيض»، ما كان يمكن أن تنشر في العشرينيات. لكنها كانت أيضاً بمثابة أصداء للملاحم الروسية في القرون الوسطى التي تطرقت إلى صراع روسيا مع التتر مثل «ملحمة إيغور» و«خلف الدون» مع تفاصيل واسعة وواقعية وإشارات من الحاضر إلى أندري شينير وألكسندر بلوك. وفي مجموعات أخرى مكتوبة خلال عامي ١٩٢٢-١٩٢٣، مثل «قصائد إلى بلوك» (stikhi k bloku)، «فراق» (Razluka)، «جنون» (psikheya) قدمت قصائد شبيهة بأجواء مجموعة «معالم ميلية»، لكن أقل تخصيصاً. كتبت عن عائلتها مشبهة إياها «بالعائلة المقدسة» وتضمنت قصائد شبيهة بالقصائد الشعبية الغنائية القديمة Ballads مع إشارات إلى شخصيات ذات ثقافة رفيعة مثل دون جوان وبغانيني. في هذه الفترة بدأت سفيتايفا أيضاً نشر قصائد طويلة كان أفضلها وأشهرها تلك المستمدة من التقاليد الشعبية والفولكلورية. فقصيدة «القيصرة الشابة» (Tsar-devitsa) لعام ١٩٢٢ صياغة جديدة لحكاية شعبية عالمية الذيوع حول غرام امرأة آثمة بربيبها ابن زوجها مستعيدة أيضاً موضوع فيدرا الذي تردد في كثير من قصائدها. وفي قصيدة «على فرس أحمر» (Na krasnom kone) لعام ١٩٢٢ يتكرر الموضوع المستمد من الفولكلور، إذ نرى الفرس وقد تحولت إلى ما تسميها الشاعرة «روحاً حارسة» لها.

لكتسب فن سفيتايفا عمقاً ونضجاً بعد هجرتها من روسيا في عام ١٩٢٢ للالتحاق بزوجها في براغ. صارت اهتماماتها في هذه الفترة أوسع

وأدق وأكثر جدية، ودخل في عملها عنصر السخرية والهزء الذي لم يكن موجوداً من قبل. برزت بدايات هذا التحول في مجموعة «حرفة» (Remeslo) لعام ١٩٢٣، برغم أن معظم القصائد الداخلة فيها تعود لعام ١٩٢١-١٩٢٢. قصائدها الجديدة هي عن الحالات الذهنية، عن سمات الشخصية (مثل الثبات والإخلاص)، عن التعلم والأمومة والابتهاج بالنصر وعن خسارة الوطن. وبرغم إيحاء بعض قصائدها بأنها حول الروح، غير أن سفيتايفا تشعر في أعماقها أن الحياة كالحة وأن فكرة الأبدية عزاء صغير. هي غالباً ما تتناول كمواضيع مباشرة أساطير عظيمة من الحضارة الغربية مثل القديس جورج والتنين (وهذا أيضاً رمز لروسيا القيصرية). تعيد صياغة حكايات الإنجيل حول عذابات المسيح والتراجيديات الإغريقية، أو تعبر عن إعجابها بشعراء عظام أمثال بلوك وأخماتوفا، أو تستعيد صوراً في الذاكرة عن الطبيعة الروسية والأعياد الدينية. وفي هذا الإطار كانت قصيدتها الطويلة «زقاقات» (pereulochki) ضرباً من رثاء بكت فيها بلادها بلغة طفلية.

في الفترة بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٥ عاشت سفيتايفا وكتبت في برلين وبراغ وباريس أعطت خلالها جملة قصائد نشرت في مجموعة بعنوان «بعد روسيا» (posle rossi) في عام ١٩٢٣ يبدو كما لو أنها عانت أزمة روحية قادتها لأن تكتب تارة عن هواجس استحوذت على مجنون، في حين بدت مبتهجة تارة أخرى. عبرت عن كربها في مواجهة الحياة وعن امتنانها لها وهي تتحدث عن عالمها ومحيطها من الألب إلى قذارات المعامل. ما زال شعرها غنياً ينم عن معرفة وسعة اطلاع. فتلمح إلى هاملت، فيدرا، أوريفيوس، أريادن وإلى شخصيات من الكتاب المقدس. تحكي معارك وصراعات، عن الحب والطبيعة والشعر، عن التاريخ وروسيا، وعن الخوف والفَقْد والأرق. كفت عن الاعتماد على التقاليد الفولكلورية وانكفأت باتجاه الذات. صارت تستخدم تراكيب غريبة مرسلة، وفي الغالب دون أفعال وألفاظاً غير أدبية ولغة ذات نبرة عالية. قصائدها الطويلة ضمتها مجموعة بعنوان «مقدام» (Molodets) لعام ١٩٢٤، وهي قصائد متتابعة مستندة على أغاني فولكلورية مصاحبة لطقس العرس الفلاحي.

يرجع معظم نثر سفيتايفا إلى الثلاثينيات، علماً أن أشهر عمل نثري لها - ذاك الذي قيمت فيه عالياً مجموعة باسترناك «أختي الحياة» - ظهر في عام ١٩٢٢. لاحقاً كتبت أعمالاً نثرية بعضها نقدي وبعضها الآخر أشبه بسيرة ذاتية كان أفضلها تلك التي تحدثت عن بوشكين.

عموماً كان المستقبليون التكعيبيون هم الذين عبروا عن الخصائص المميزة للطليعية الحقيقية كتيار فني. وبالتأكيد كان المستقبلي التكعيبي ألكسي كروتشونيخ (١٨٨٦-١٩٦٨) أحد أكثر المنظرين الطليعيين راديكالية في الأدب الأوروبي ككل. نشأ في أسرة فلاحية من مقاطعة خرسون، درس في مدرسة الفنون بأوديسا، وفي عام ١٩٠٧ ضم جهوده إلى جهود دافيد بورليوك لتأسيس الحركة التكعيبية، وكان، كما هو متوقع، أحد معدي بيان «صفعة في وجه الذوق العام». وفي عام ١٩١٣ نشر كروتشونيخ قصيدته الطويلة «النساك» (pustynniki) التي وصف فيها الذهنية الضارية لذكر العصر الحجري الذي عاش على مطاردة وقتل الحيوانات الأخرى.

قد لا يكون القارئ دوماً قادراً على تمييز الجانب الجدي فعلاً في أعمال كروتشونيخ، غير أنه كان مؤيداً متزمتاً للقضية المستقبلية وأحد مبتكري أعمال على أساس من خلق لغة جديدة عبر تحويلات لغوية واستقراضات من لغات أخرى. وفي مقالاته العديدة، بما في ذلك «الكلمة بما هي» (slovo kak takovoe) لعام ١٩١٣ جادل في أن على الشاعر أن يبتكر باستمرار لغة جديدة، لأن الاستعمال المتكرر للغة محددة يميت تأثيرها. ولاحقاً عمد إلى التجريب في إطار العناصر التصويرية للشعر أيضاً.

كان كروتشونيخ صديقاً حميماً لخلبنيكوف، تميز بدأبه وقدراته التنظيمية وكان هو الذي أبقى المستقبلية حية في جورجيا في السنوات الأولى للنظام السوفيتي. لكنه انضم أخيراً إلى مياكوفسكي والتحق بمنظمة (lef) عندما صار من الضروري بالنسبة له أن يتكيف مع الأوضاع الجديدة.

برزت فكرة تجديد المجتمع من خلال إحياء الحريات الفردية والقيم الرعوية المتسمة بالبساطة والبراءة في أعمال الكاتبة يلينا غورو (اسمها

الحقيقي: إليونورا فون نوتنبرغ ، (١٨٧٧-١٩١٣) . نشأت في سان بطرسبورغ، درست الفن على يد رمزيين أمثال باكست، نسقت جهودها مع المنظر المستقبلي التكعيبي المعروف دافيد بورليوك، وتزوجت الفنان والموسيقار ميخائيل ماتيوشين. مزجت غورو في أعمالها الأدبية الشعر بالنثر الغنائي، ويتذكرها الناس جيداً من خلال كتابيها «شارمانكا(*)» (١٩٠٩) و«جِمالٌ صغيرة في السماء» (Nebesnye verblyuzhata) لعام ١٩١٤، اللذين تضمنا شعراً ونثراً معاً ومسرحيات أيضاً في الكتاب الأول. تستهل الشاعرة مجموعة «شارمانكا» بمناظر مدينة مصورة كمكان للتشييد والبناء وكذلك للفساد، قبل أن تتحول إلى مكان آخر في الشمال منسحبة إلى بيت ريفي عائلي في فنلندا، حيث الطبيعة الحية المنعشة للروح. ثمة مقابلة أخرى في عملها وهي مقابلة بين الكبار المتعسفين الظالمين من جهة، وبين الأطفال والمراهقين الضحايا من جهة أخرى، على الرغم من أنها كانت ساعية باستمرار من أجل علاقة ثقة حقيقية متبادلة بين الأصدقاء والعائلة. عبرت الكاتبة غورو كثيراً في أعمالها، وبخاصة في كتابها «جِمالٌ صغيرة في السماء»، عن هواجس داخلية بموتها مبكراً بمرض السل.

كان فاسيلي كامينسكي (١٨٨٤-١٩٦١) شبيهاً بالكاتبة غورو في دفاعه عن حياة البراءة والبساطة وعن الحرية الشخصية. نشأ ابناً لمراقب مناجم في منطقة بيرم في أقصى الشمال. بدأ كتابة الشعر في سن مبكرة وصار محرراً مسؤولاً عن دورية صغيرة في سان بطرسبورغ وواحداً من زملاء دافيد بورليوك. أهم عمل له هو الرواية النثرية الغنائية «الكوخ الطيني» (zemlyanka) لعام ١٩١٠، التي تمكن بطلها من الحصول على طلاق زوجة له، سيدة مجتمع بقصد الزواج من امرأة فلاحة، وهذا موضوع شاع في الأدب السنتمنتالي قبل نحو قرن من الزمن. تبرز هذه الرواية، المكتوبة في شكل مونولوج داخلي، حب المؤلف للطبيعة وإحساس الإلفة مع الحيوانات.

(*) شارمانكا: آلة موسيقية محمولة، ألمانية أصلاً، يستخدمها العازفون الجوالون، انتشرت في روسيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

إضافة لهذا العمل كتب كامينسكي أيضاً مقطوعات شعرية غنائية وقصائد أطول ومذكرات. استحضر في غنائياته صور العمال والناس البسطاء المرهقين من سكان الأطراف الجميلة للإمبراطورية مثل الأورال والقرم والقوقاز، وشبّه النظام السوفيتي الجديد بالربيع السرمدي. وفي القصيدة «ستينكا رازين» (١٩١٦) يصور الحياة العجائبية للثائر القوزاقي البطل المحبوب عند الكتاب المستقبليين. وفي عام ١٩١٨ نشر كامينسكي سيرته الذاتية التي كانت حقيقية وإن بنغمة نوستالجية.

بقي المستقبليون، سواء المعتدلون منهم أو الذاتيون المتطرفون، نظرياً وعملياً أقرب إلى التقاليد الأدبية. يمكن وصف جماعة الشعراء المعتدلين الأقل شهرة مثل سيرغي بوبروف (١٨٨٩-١٩٧١) ونيكولاي أسييف (١٨٨٩-١٩٦٣) بالانتقائيين، لأنهم، برغم إعجابهم بالميراث الثقافي للحضارة، سعوا في الآن ذاته لتجديده باستمرار من خلال متابعته. كان بوبروف مؤسس هذه المجموعة ومنظرها. عمل مدرساً للرياضيات وسعى لاستنباط نظام عروضي للشعر. وفي شعره الخاص أثّر في العودة إلى الديكادينس الفرنسي بالكتابة عن الميلانخوليا والأحاجي والنشوة الغامرة في رحاب الأماكن المترعة بالغرابة والإثارة، بما في ذلك المناظر الطبيعية الموحية. وفي كتاباته المتأخرة قدم صوراً للدمار العنيف وتصويراً لأمزجة الغضب والغيظ. وبعد الثورة كتب روايات طوباوية بقيت غير معروفة وترجمات أدبية.

كان نيكولاي أسييف أوسع ثقافة وأكثر تجريبية من بوبروف، وطرح أحياناً ابتكارات في مجال المعاني اللغوية. رجع أيضاً، مثل زميله بوبروف، في شعره المبكر إلى المواضيع التي كانت رائجة في نهاية القرن، لكنه اندفع لاحقاً باتجاه المستقبلية التكعيبية ووقع تحت تأثير مياكوفسكي، ولا سيما بعد عودته من إقامة مؤقتة في الشرق الأقصى (١٩١٦-١٩٢١) ولينضم إلى منظمة Lef في عام ١٩٢٢. بقي منتجاً غزيراً للشعر حتى عام ١٩٥٠، ثم اتخذ بعد ذلك منحى رومانتيكياً، فامتلأ شعره برموز النجوم والفضاءات المفتوحة مع تمجيد ذي طابع دعائي للعمل والعمال.

كان إيغور سيفيريانين (كنيته الحقيقية: لوتاريوف، ١٨٨٧-١٩٤١) واحداً من أشهر الشعراء المستقبليين في فترة صعودهم، وإن كان ذكره قد خبا تقريباً الآن. ولد في سان بطرسبورغ ودرس الهندسة، أحب الموسيقا وكرس نفسه للشعر وللمستقبلية التي بشرت بمفهوم الهدف الميتافيزيقي لما خلف التصورات الحدسية للفرد. يبقى كتابه الأول «القدح الذي يغلي» (Gromkipyashi kubok) الصادر عام ١٩١٣ أبرز ما قدم، يُلحظ فيه التأثر الواضح بتيار الديكادينس لفترة أواخر القرن، مضافاً إلى ذلك نكهة الترف والتعبير عن الرغبات الحسية الشهوية التي لم تكن من سمات الديكادينس الروسي. عبر عن مواقف نخبة لاهثة خلف الملذات الأنانية ومنغمسة في المسرات التافهة، فكثير من قصائده حوارات حول لقاءات غرامية. عكست رؤيته تقديراً فوق كل شيء لمبدأ المتعة واللذة في الحياة، وهذا ما دأب على تصويره في شعره.

في عام ١٩١٩ حصل تمرد ضد المستقبلية قام به مجموعة من الشعراء سموا أنفسهم «التصويريين» Imagists بزعامة فاديم شيرشينيفيتش (١٨٩٣-١٩٤٢)، وبما في ذلك الشاعر الفلاحي سيرغي يسينين والشاعر الطليعي أناتولي مارينغوف (١٨٩٧-١٩٦٢) الذي قدم نفسه كبوهيمي جلف. أنشأ الشعراء التصويريون - سموا بهذا الاسم لأنهم ألحوا على أن الشعر قائم على تدفق الصور الناشئة من تتابع الكلمات - مجلات صغيرة ودار نشر وحانات عديدة للدعاية لأفكارهم، وبقوا ناشطين حتى عام ١٩٢٧ في وجه ضغط حكومي مناوئ لمنشوراتهم التي هدفت إلى إحداث صدمة لدى جمهور القراء.

ولد فاديم شيرشينيفيتش في قازان ابناً لبروفيسور، لكنه نشط في موسكو كشاعر مستقبلي وتصويري، فنشر أعمالاً في هذا الإطار، بما في ذلك مقطوعات شعرية غنائية، قصائد طويلة ودرامات شعرية، وأيضاً آراء وبيانات في هذا الاتجاه ذات طابع تنظيري. تعبر كتاباته عن تمرد طليعي في أساسه: هو مستلب وحانق، لكنه في الآن ذاته حصيف، لو ذعي ساخر وفكه. بعد توقف حركة التصويريين عمل شيرشينيفيتش مترجماً وكاتب سيناريو.

على الرغم من أن سيرغي يسينين كان زميلاً للتصويريين، إلا أنه يذكر الآن في تاريخ الأدب الروسي بوصفه شاعراً فلاحياً، أكثر منه واحداً من التصويريين. برز الشعراء الفلاحيون في فترة مد الموجة الطليعية كانعكاس لتنامي العواطف الشعبوية في تلك الآونة وتجاوباً مع منحى المزاج العام المهتم بما هو بسيط، طبيعي وطريف. كان ثمة حركات مشابهة لهذا التوجه خلال القرن التاسع عشر بدءاً من هيمنة الرومانتيكية وأثناء المرحلة الواقعية.

يعتبر نيكولاي كلويف (١٨٨٤-١٩٣٧) عموماً زعيم الحركة الفلاحية في الأدب في القرن العشرين. هو نفسه ابن أسرة فلاحية من منطقة بحيرة أونيجا، طاف عبر روسيا برفقة جماعة من المتدينين كتب لهم أغاني. لكنه كتب أيضاً قصائد أكسبته تأييد المجتمع الأدبي من خلال الشاعر ألكسندر بلوك الذي التقاه للمرة الأولى في عام ١٩٠٧. تكشف مجموعاته الشعرية في فترة ما قبل الثورة عن تأثره بالذهنية الشعبية وبالأساليب الفولكلورية الشعبية بدرجات مختلفة. مجموعته الأولى «حفيف الصنوبر» (sosen perezvon) لعام ١٩١٢ هي الأكثر أدبية من سواها بين أعماله. تكلم فيها عن مواضيع تقليدية في الشعر الفلاحي (الحب، الموت، الفراق) مستخدماً رموزاً من الطبيعة، لكن مع نغمة فلسفية ميلانخولية. كانت مجموعته الثانية المنشورة أيضاً في عام ١٩١٢ بعنوان «أغاني أخوية» (Bratskie pesni) ذات مسحة دينية. تكلم هنا عن الشعور الديني السامي وعن المجيء الثاني للمسيح. وبرغم جذوره الفلاحية فقد استخدم كلويف في معظم شعره الأوزان الشعرية الكلاسيكية وإن كتب أحياناً بدون إيقاعات نظامية. تجلت أشكال الشعر الشعبي الحقيقي فقط في قصائد مجموعته «أغاني من منطقة أونيجا» (pesni iz onezhya).

اتسم موقف كلويف من ثورة ١٩١٧ بالتقلب. في البداية علق آمالاً ألفية(*) Millennarian على ذلك التغيير السياسي لخير الفلاحين، لكنه عبر فيما بعد عن خيبة أمله المريرة في رثائيات نافحة بالتهكم والسخرية. عبر عن موقفه الأول بوضوح أكبر في مجموعة من سلسلة قصائد بعنوان «لينين»

(*) إشارة إلى الإيمان بحلول العصر الألفي السعيد مع عودة المسيح.

نظمها خلال عامي ١٩١٨ و ١٩١٩، لكن بحلول عام ١٩٢٢ بدا واضحاً عدم سعادته بالنظام الجديد، ثم برز ذلك بصورة واضحة ومنتظمة في قصائد طويلة تالية. اشتكي، على سبيل المثال، من الوضع الذي آل إليه مصير رفيقه سيرغي يسينين في قصيدة «روما الرابعة» (chetverty Rim) وفي قصيدة «رثاء يسينين» (plach o Esenine). وفيما بعد اعتقل إثر قراءة إحدى قصائده على الناس ونفي إلى سيبيريا. مات في عام ١٩٣٧ في طريق عودته من منفاه إلى موسكو.

يعد سيرغي يسينين (١٨٩٥-١٩٢٥) واحداً من أشهر شعراء القرن العشرين الروس، صار الفلاح الأسطوري الذي استسلم لإغواءات البوهيميا المدينية. ولد في أسرة فلاحية قرب مدينة ريزان، لكنه انتقل إلى موسكو في عام ١٩١٢ وانضم إلى جماعات أدبية ثانوية عديدة هناك. في عام ١٩١٥ انتقل إلى بتروغراد حيث التقى الشاعر بلوك ووقع تحت تأثير الشاعر كلويف. في العام التالي نشر مجموعة قصائد غنائية بعنوان «رادونيتسا» (اسم عيد جنازي سلافي وثني) لفتت الأنظار إليه، برغم أن شهرته تالياً استندت، بالدرجة الأولى، على نشره قصائد إفرادية وعلى ظهوره العام.

اتسم شعر يسنين بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ جوهرياً بمسحة فلاحية إلى حد نموذجي، إذ استخدم رموزاً ريفية ولغة بسيطة للتعبير عن اتجاهات سنتمنتالية خجولة مرتبكة. كتب غالباً عن الطبيعة كصورة تعكس الحياة الإنسانية. صوّر جمال الغروب والنجوم والغابات والحقول والثلج والجليد، لكنه أشار أيضاً إلى علامات الشقاء والحرمان وإلى مصادر الحماية والحب الضرورية للتغلب على ذلك. كان محباً للحيوانات، ولاسيما الطيور والكلاب والقطط والأحصنة. كان الحب الرومانتيكي أحد أكثر المواضيع المحببة إليه، وقد عبر عنه بأسلوب فولكلوري تقليدي. فعشاقه عادة في حالة بعاد لسبب قاهر، محكومون بمعاناة زواج غير سعيد وباللجوء إلى الدير أو الموت. يعكس يسينين أيضاً ولاء الفلاح المزدوج للوطن وللإيمان الديني - الأخير من خلال التواضع والتضحية بالذات، والأول من خلال فضائه ودروبه

المفتوحة وزراعته كمصدر للغذاء. وبرغم أن يسنين اتخذ في بداية مشواره مقاربة تجريدية لموضوعاته، غير أنه لوحظ تغير لديه في هذا الإطار بدءاً من عام ١٩١٥ عندما دخل عنصر النوستالجيا دون سبب واضح في وصفه لوطنه الواسع، ولاحقاً اكتست أمزجته طابعاً شخصياً أكثر من ذي قبل، في الوقت الذي صارت تراوده هواجس الفقدان والموت. صار مدركاً بشكل متزايد مدى ابتعاده – وهو شاعر القرية الأخير (كما سمى نفسه) – عن جذوره وعن بيته الفلاحي عندما غدا أكثر فأكثر مجرد زائر له.

صار شعر يسينين في السنوات الخمس الأخيرة من حياته أقرب إلى السيرة الذاتية، إذ رسم خطه الانحداري باتجاه النهاية، مصوراً حياته البوهيمية في موسكو كارتباط عقيم بخدر الحانات وبالعراكات المحفوفة بالمخاطر، كما على سبيل المثال، في قصيدته «الأزعر» (khuligan) لعام ١٩٢٠. لكنه سكت في أشعاره الغنائية عن البوح بخصوص بعض محطات سيرة حياته، مثل زواجه في عام ١٩٢٣ بالراقصة الأميركية إيسادور دونكان ورحلاتهما معاً إلى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا والولايات المتحدة وطلاقهما في عام ١٩٢٤ الذي أدى إلى رجوعه إلى روسيا وتخليه عن تجمع التصويريين.

كتب يسينين خلال هذه السنوات الخمس الأخيرة العديد من القصائد الطويلة، بما في ذلك واحدة عن الثائر القوزاقي من القرن الثامن عشر «بوغاتشوف» (١٩٢٢). وكان بدأ أيضاً، أثناء رحلاته مع إيسادور دونكان، بكتابة قصيدة عن بديل double شرير بعنوان «الإنسان الأسود» (cherny chelovek) تذكر بواحدة من الأساطير ذات الصلة بـ «موسيقا القداس» Requiem لموزارت. لكن تمثلت إنجازاته الأعظم في مجال الشعر الغنائي وذلك في الفترة بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٥. تضمنت قصائده في هذه المرحلة الأخيرة من حياته ذكريات كئيبة عن بيت الأهل. فأمه أصبحت عجوزاً وهي قلقة عليه، بيته خرب وكلبه مات قبل حين. الشاعر نفسه سئم وخاوٍ غالباً، مستسلم للموت، ويرى تلاشي القرية أمام عينيه باطراد. كانت مقطوعته الغنائية الأخيرة «وداعاً يا صديقي، وداعاً» قصيدة انتحارية فعلاً. كتبها تماماً قبل أن يشنق نفسه في فندق بلينينغراد.

على الرغم من أن ثورة أكتوبر وما تلاها من حرب أهلية قد أحدثت اضطرابات شملت كل مناحي ومجالات الحياة الوطنية، بما في ذلك الأدب، إلا أن الاتجاهات الأدبية لم تشهد تغيراً فورياً. لا ريب في أنه حصل نقص في التسهيلات والوسائل المتصلة بالطباعة وفي الورق، الأمر الذي فرض أو استدعى انتشار الحانات الفنية التي ازدهرت في أوروبا الغربية أيضاً في ذلك الحين. درجت أيضاً القراءات الشعرية العامة للأكميين والمستقبليين في المقاهي والنوادي الليلية، وكان أشهرها في سان بطرسبورغ مقهى «الكلب الضال» الذي ورد ذكره في مذكرات عديدة. كثير من الكتاب – سواء من الأكميين أو الواقعيين – لبثوا صامتين، أو هاجروا إلى الخارج في السنوات القليلة التالية لعام ١٩١٧. قادت صعوبات المرحلة إلى تأسيس اتحادات ومنظمات طوعية للكتاب هدفت بالدرجة الأولى لتوفير مساعدة مادية دونما تشجيع لأي اتجاه أدبي بعينه. ساعد مكسيم غوركي، الذي صار في موقع مؤثر حديثاً، على تأسيس بيوت أو نوادي الفنانين، حيث ساعد المؤلفون الكبار الأقدم تجربة على تدريب الكتاب البروليتاريين الأحدث، إضافة إلى أنه نظم برامج ترجمة كانت معينة بشكل خاص لأولئك الكتاب الذين ما كان بإمكانهم طبع أعمالهم في حينها. كان الشعر رائجاً في السنوات الأولى من المرحلة السوفيتية، لكنه أخلى الساحة سريعاً للنثر.

فضلاً عن ذلك، برزت في تلك اللحظة مدرسة نقدية متماسكة هي الشكلانية Formalism اضطلعت بدور معلوم، لأول مرة في القرن العشرين، في رسم مسار التطور الأدبي. نشأت الشكلانية، بمعنى ما، من قلب المستقبلية. فكان ثمة ارتباطات شخصية بين الشعراء الطليعيين والشكلانيين، وتأثرت النظريات الشكلانية بنظرات المستقبليين. رأى الشكلانيون أن «البراعة»، أو العملية الفنية ذاتها هي العنصر الجوهري في الأدب ذاته، وأن الكلمة المصنعة والمستخدمة ببراعة هي مادة بنائة، تماماً كما الخط واللون بالنسبة للفنون التصويرية. وعلى صعيد النظرية لم يرفض الشكلانيون «رسالة» العمل الأدبي، أو تأثيره الأخلاقي المعنوي، لكنهم أولوا ذلك اهتماماً أقل بالمقارنة مع أمور أخرى، مثل اللعب بالألفاظ تكراراً وتحريفاً ومغايرة وما إلى ذلك.

كان ثمة بين المنظرين الشكلانيين مؤلف لأعمال نثرية لافتة اتخذ بعضها طابعاً تاريخياً وبعضها الآخر طابع السيرة الذاتية، لكن مكتوبة ببيان غريب الصياغة إهليجي الشكل. هذا المؤلف هو فيكتور شكلوفسكي (١٨٩٣-١٩٨٤). حاضر شكلوفسكي، من ضمن أنشطة أخرى قام بها، في «بيت الفن» في بتروغراد أمام ما عرف بتجمع «الأخوان السيرابيونيون» المؤلف من شخصيات أدبية شابة خرج من صفوفها لاحقاً عدة كتاب بارزين. على سبيل المثال، وصف في عمله «حديقة الحيوان. رسائل ليست عن الحب» لعام ١٩٢٣ حبه لأخت ليلي بريك، إلزا تريوليه، في شكل فني موارب بارع الدقة، وصور في «رحلة سنتمنتالية» لعام ١٩٢٣ الهجرة الكارثية نحو الشرق لسكان محليين أثناء الحرب الأهلية. وعلى الرغم من اتهامه بالخضوع لمطالب النظام الجديد الثقافية، وحقيقة أن أعماله أصبحت أكثر تقليدية في الثلاثينيات، إلا أنه واصل نشر كتاباته شبه الوثائقية في الستينيات، ولا يمكن إنكار إسهاماته في تكوين نثر طليعي الطابع.

وصف النقاد ومؤرخو الأدب كتّاب النثر الروسي الحداثي Modernistic في مطلع العشرينيات بـــ «المزخرفين» المنمقين، على الرغم من أنهم أنفسهم لم يكوّنوا مدرسة خاصة بهم. رسخ النثر التجريبي ذاته، في سنوات الحرب العالمية الأولى، بوجه خاص من خلال وبفضل جهود بوريس بيلنياك ويفغيني زامياتين. كان ثمة تجمع يدعى «الأخوان السيرابيونيون» (مأخوذ من عنوان عمل للكاتب الألماني ي.ت. أ. هوفمان («سيرابيون») تشكل في عام ١٩٢١ في صيغة تنظيم مفكك إلى حد ما ضم كتاباً ونقاداً مبتدئين ارتأوا ضرورة تنسيق جهودهم معاً سعياً إلى الاستقلالية. تعاهدوا على أن يسعى كل منهم لأن يكون له صوته المميز وتحقيق فرادته. كانوا تلامذة زامياتين، لكنهم لم يتأثروا بشكلوفسكي فقط، بل وبمكسيم غوركي أيضاً، الذي مارس تأثيراً واقعياً بشكل غير مباشرنظراً لأنه كان راعي المنظمات الأدبية الخيرية. ضمت منظمة «الأخوان السيرابيونيون» اثنا عشر شخصاً كان من ضمنهم الكاتب الانتقادي الواعد ميخائيل زوشينكو والروائي المميز قسطنطين فيدين.

كان هناك ناشر تجريبي بارز بدأ بالكتابة والنشر قبل قيام منظمة «الأخوان السيرابونيون» هو بوريس بيلنياك (كنيته الحقيقة فوغو، ١٨٩٤-١٩٣٧) الذي عُدّ أستاذاً في التنميق. تحدر بيلنياك من أسرة ألمانية من سكان منطقة الفولغا، بدأ بنشر نتاجه في عام ١٩١٥ وحقق شهرة في عام ١٩٢١ باللاروايةُ(*) التي حملت عنوان «السنة العارية» (Goly god). يصور هذا العمل في مقاطع نثرية مجزأة المحنة القاسية التي عاناها الناس في شتاء الجوع عام ١٩١٩-١٩٢٠. كانت رؤية بيلنياك الإنسانية رومانتيكية الطابع، بمعنى أنه ألح على أوالية الغريزة اللاعقلانية، وبخاصة الجنسية، في الحياة، لكنه عبّر أيضاً عن قدرة البعض للارتقاء إلى حد البطولة، في الوقت الذي يهبط فيه آخرون إلى لجة الخسة والحقارة وحتى الإجرام.

طور بيلنياك في قصصه ورواياته في مطلع العشرينيات موضوعين رئيسيين: في الأول مّجد دورين حيويين (بيولوجيين) مختلفين للإنسانية، التزاوج والأمومة من جهة وحماية الأرض من جهة ثانية، وفي الثاني طرح رؤى فكرية حول الطبيعة السلافية، فغاص في أعماق التاريخ الروسي مؤكداً على ملاءمة السبل أو الأساليب الروسية بالنسبة للروس. صور باستمرار الثورة في ميلين اثنين: الثورة الفلاحية الحقيقية في مواجهة أو تعارض مع النمط القاسي الرديء المبني على أساس الماركسية الغربية. لاشك في أنه سعى، في روايته «الماكينات والذئاب» (Mashiny I volki) لعام ١٩٢٤ الذي يعد أكثر أعماله جاذبية، لامتداح وتمجيد العامل المديني على قدم المساواة مع الفلاح. ولقد دلت تلك الرواية على الفصام غير الحميد داخل شخصية بيلنياك، الذي رغب في كسب تأييد التيار الاجتماعي العام من جهة، والدفاع بجرأة وجسارة في الوقت ذاته عما هو فطري طبيعي عتيق. على كل حال، كانت روحه المتمردة ورؤيته الفريدة في أواخر العشرينيات سبباً جعله في صف معارضة السياسة الثقافية الستالينية.

(*) عمل أدبي في شكل رواية تنقصها عناصر الرواية التقليدية.

كان يفغيني زامياتين (١٨٨٤-١٩٣٧)، مؤلف الروايات والقصص القصيرة والأعمال الدرامية والنقدية الأدبية، الناثر الروسي الأكثر براعة فنية والأكثر إثارة فكرية بين كل الأدباء الحداثيين الروس. ولد ابناً لكاهن في منطقة وسط روسيا، درس الهندسة في جامعة سان بطرسبورغ ومارس العمل في مجالين - مجال الممارسة العلمية العملية ومجال الكتابة الأدبية. تعرض أيضاً للنفي مرتين في عام ١٩٠٥ وفي عام ١٩١١ بسبب أنشطته السياسية. أتيحت له، أثناء فترة نفيه الثاني، فرصة كتابة قصة طويلة بعنوان «حكاية ريفية» (Uezdnoe) أكسبته شهرة أدبية عندما صدرت في عام ١٩١٣. أمضى سنوات الحرب العالمية الأولى في إنكلترا مشرفاً على بناء كاسحات الجليد، ونشر من ثم عملين على خلفية تجربته العملية هناك: «ساكنو الجزر» (ostrovityane) في عام ١٩١٨ و«صياد الناس» (Lovets chelovekov) في عام ١٩٢٢. ونظراً لأن ذهنية الإذعان كانت الهدف الدائم الذي صوّب عليه زامياتين وصب عليه جام استيائه، فليس مفاجئاً أن يصور هذان العملان الانتقاديان الإنكليز كمنافقين بارعين في الدفاع عن افتقارهم البورجوازي الصغير للشخصية الفردية.

بلغ زامياتين مستوى جديداً من التعقيد والنضج في الأعمال التي كتبها بعد رجوعه إلى الوطن في عام ١٩١٧. نشر عدداً من المقالات طرح فيها وجهات نظره العامة، وكان أكثرها أهمية «حول الأدب والثورة والإنتروبيا ومسائل أخرى» عام ١٩٢٤. أشار في هذه المقالة إلى أن الثورة قوة كونية كما الجاذبية، قوة أحيت الكون بتغييرات ضرورية، في حين أن الإنتروبيا موت لكل عملية تطور، خطر على الحياة الروحية والسياسية للأفراد والمجتمعات على السواء. امتدح الهراطقة ومتحدي كل أشكال الإذعان والامتثال، لأنهم الترياق ضد الفناء والموت.

كتب زامياتين في العشرينيات مجموعة غير كبيرة من القصص القصيرة المتباينة. وليس واضحاً إن كانت كلها قد مجدت فرادة الفرد، على الرغم من أن بعضها كان كذلك. كان ثمة بين المجموعة قصة صغيرة رائعة بعنوان «المغارة» (peshera) كتبت في عام ١٩٢٢ صورت صراع زوجين

مثقفين في منتصف العمر من أجل البقاء على قيد الحياة في شتاء الجوع عام ١٩١٩-١٩٢٠، وكتبت بأسلوب جمع بشكل ساحر بين السخرية والمجاز المطول. ومع أن مكان الحدث في الاتحاد السوفيتي، إلا أن مقاربة المؤلف كانت فلسفية أكثر منها سياسية. فزامياتين عموماً يتبنى في قصصه وجهة نظر ترى أن الحياة مؤلمة، وليس بسبب القيود الاجتماعية فقط، بل بسبب الصراع بين البدائية والغيرية داخل الذات الإنسانية. هو يرى أن الإنسان أناني ومخلوق أخرق يعاني من العزلة ويبحث عن الحب، ويسبب في بحثه هذا خصاماً ويجني ألماً. عيش الحياة يتطلب ثورة مستمرة، برغم أن ذلك سيفضي على أية حال في النهاية إلى الإنتروبيا أو الموت. وهكذا لم يكن زامياتين متشائماً بالكامل، كما لم يكن من الراكنين إلى تفاؤل سطحي.

اعتبر زامياتين العلاقة الجنسية هامة من زاوية كونها صلة لمجرد المحافظة على الحياة البيولوجية في كون غير جذاب ومن أجل متعة الفرد. هو امتدح في الغالب هذه العلاقة باحترام وبصيغة غنائية أحياناً، ثم بإجلال ديني، ومن جديد بسخرية خفيفة. في قصته المميزة والمثيرة للتشوش والقلق «الطوفان» (Novodnenie) لعام ١٩٢٩ اعتبر الجنس Sexuality قوة دافعة للقتل، مثلما هو وسيلة للخلاص والتحرر من قوة شر.

على العموم كانت قصص زامياتين القصيرة نتاج براعة حرفية أدبية مذهلة. وبرغم أنه قد تختلف أو تتباين أهدافه المباشرة من كتابة قصص من هذا القبيل، إلا أنه أظهر أناقة أسلوبية وجرأة فكرية وضعته في مرتبة مميزة مقارنة بآخرين. كان بذلك أيضاً شخصاً مغامراً في شجاعته. فعندما هاجمته الصحافة بعنف في عام ١٩٢٩ كتب رسالة مفتوحة إلى ستالين طالبه فيها بحق السماح له بالهجرة، وحصل على إذن بذلك. وهكذا غادر إلى باريس في عام ١٩٣١، حيث مات في عام ١٩٣٧، بينما كان منكباً على كتابة روايته «سَوْطَ الرب» (Bich bozhy).

لكن الرواية التي حققت شهرة ثابتة لزامياتين هي «نحن» (My) المكتوبة في عام ١٩٢٠. كانت هذه الرواية بمثابة مقدمة أو سلف مباشر لرواية ألدوس

هكسلي «عالم جيد شجاع» ولرواية جورج أورويل «١٩٨٤»، وخلف أو وريث لأعمال إنكليزية مثل «Erewhon»(*) (١٨٧٢) لصاموتيل بتلر، «النظر إلى الخلف» (١٨٨٨) لإدوارد بيلامي، «ماكينة الزمن» (١٨٩٥) و«يوتوبيا حديثة» (١٩٠٥) لـــ هـــ.جـــ. ويلز. تصف «نحن» أحداثاً افترض أنها جارية في «دولة متحدة» مستقبلاً، وبنيت في شكل يوميات مهندس مسؤول عن بناء أول سفينة فضائية تحمل بشراً بقصد جلب رسالة الكمال الاجتماعي إلى مخلوقات غير أرضية. لكن ما زال يعيش خارج «الدولة المتحدة» المسورة «بجدار أخضر» بشر انحطاطيون خاضعون لبواعث الحب الجنسي ولِمُثُل الحرية الشخصية.

يبدأ المهندس D-503 (المواطنون يحملون أرقاماً وليس أسماء) خائب الرجاء بـــ «الدولة المتحدة» عندما يكتشف داخل ذاته قابلية لحب عاطفي ووجوداً لـــ «روح» فردية. معشوقته I-330 امرأة عدوانية، تعبير وجهها يشبه المجهول الرياضي X ، جذابة جنسياً، خبيرة في متحف للحفاظ على الثروة الثقافية القديمة وزعيمة سرية لقبائل ما وراء «الجدار الأخضر». توحي شخصيات أخرى أيضاً بأن الولاء لـــ «الدولة المتحدة» ليس مطلقاً أبداً، وثمة من ضمن هؤلاء شاعر يكتب قصائد رسمية، وعميل سري، أو «خفير» يراقب D-503، يثبت في النهاية أنهما معروفان جيداً في الجانب الآخر من «الجدار الأخضر».

نشأ تشويق «نحن» جزئياً من يقظة وعي D-503 التدريجية لوضعه الحقيقي، ومن الألم المتأتي من وعيه المتنامي للشخصية، وجزئياً من حقيقة أن «الدولة المتحدة» مهددة بخطط من الناس وراء الجدار للسيطرة على السفينة الفضائية (يدعى هؤلاء في الرواية MEPHI وهذا رمز اختصاري مستمد من كلمة «ميفستوفليون» Mephistopheles). ونظراً لأن جميع المواطنين تقريباً في «الدولة المتحدة» يرغبون في ممارسة بعض الحياة الخاصة، فقد أصدرت قيادتها لُمراً يتوجب على الجميع بمقتضاه الخضوع

(*) هذا العنوان تصحيف جناسي لكلمة Nowhere

لعملية إلزامية من أجل التخلص من ملكة الخيال. يسجل D-503 البند الختامي في مذكرة يومياته بعد خضوعه لهذه العملية، وفيه يصف دونما انفعال عاطفي أو ضيق، إعدام معشوقته I-330.

تتميز «نحن» كقطعة نثرية بالرشاقة والحدة ووضوح الرؤيا وبالبراعة الفنية. لم تطبع أبداً في الاتحاد السوفيتي، لكن تم تداولها هناك مخطوطة، ونشرت في حينها في الخارج في عدة ترجمات.

كان اسحق بابل (١٨٩٤-١٩٤١) واحداً من الكتاب الذين اشتغلوا حصراً تقريباً على القصة القصيرة وبلغ بها مستوى عالياً من الكمال. ولد بابل في أوديسا وانتقل في عام ١٩٠٥ إلى بتروغراد، حيث عمل فترة قصيرة في مفوضية التعليم وفي منظمة البوليس السري (تشيكا)، ثم التحق بعد عامين، في عام ١٩٢٠، كمراسل حربي، بفوج الفرسان (الخيالة) في بولندا بقيادة الجنرال سيميون بوديوني. أثمرت تجاربه هذه مجموعة قصص حربية نشرت متفرقة في العشرينيات، ثم جمعت في كتاب مستقل بعنوان «جيش الفرسان» (Konarmiya) صدر في عام ١٩٢٦. يربط هذه القصص بعضها بآخر خيط عام – هو الراوي – شاب يهودي مثقف التحق بوحدة من القوزاق الجهلة البدائيين الذين لا تتعدى اهتماماتهم أبعد من القتال والخيل والنساء. تشكل كل قصة في المجموعة عملاً مستقلاً بحد ذاته، برغم أن الموضوع الحقيقي لمعظم القصص هو الدهشة الصامتة للراوي إزاء حسد الرجال البيّن أحياناً الذين يصفهم. فالحرب الأهلية قسمت العائلات بقسوة. ففي قصة «الرسالة»، على سبيل المثال، يصف قوزاقي شاب في رسالة لأمه كيف قتل والدهم أحد أخوته، ثم ليُقتل بدوره على يد أخ آخر له. نُسفت القواعد التي حكمت في السابق حياة الناس، وفي قصص كثيرة يصور أبناء الطبقات الدنيا كارهين للطبقة الأرستقراطية النبيلة باندفاع أكثر من كرههم للبولنديين الذين يفترض أنهم في حرب معهم. وفي بعض القصص تبدو قواعد السلوك الأصلية معكوسة. ففي قصة «الملح» (salt) يطلق جنود النار على امرأة اعتقدوا أنها تستميلهم لاغتصابها معتبرين ذلك من قبيل الواجب طبقاً للعرف.

من جهة ثانية يطرح بابل أحياناً ما يبدو أنها سبل للخروج من أوضاع العنف التي يصفها. في قصة «السيد أبوليك» يمكن أن يكون سبيل الخروج عبر الفن. فالراوي يحسد رساماً دينياً يرفع من مستوى الناس الجهلة الفاسدين من حوله باستخدام نماذج مرسومة مجسدة لموضوعات واردة في الكتاب المقدس. وفي قصة «جيدالي» (اسم لشخصية يهودية قديمة) يراقب الراوي شخصاً واجه خسارة مزدوجة لمثله الأعلى في الحب الكوني عندما بدت عقيدته اليهودية شيئاً من الماضي، في الوقت الذي تلاشت فيه أيضاً الأهداف الطوباوية للشيوعية في غمار سفك وحشي للدماء. ولا تبقى الدروس في الأخلاق مجرد أفكار تجريدية. ففي قصة «إوزتي الأولى» (Moy pervy gus) نرى البطل «ليوتوف» وجهاً لوجه أمام إحساس بالتيه والشعور بالأثم في آن معاً بعد أن قتل حيواناً. توحي مثل هذه القصص – وبخاصة «جيدالي» – بأن الراوي يفتقد البعد الروحي الذي استمده من خلفيته الدينية اليهودية، لكن تظهر هذه القصة الختامية في المجموعة بأنه خضع لأخلاق الوحشية، نظراً لأن اسمه (ليوتوف) يعني «الضاري» ولأنه فخور بتعلمه ركوب الحصان.

عارض الجنرال بوديوني نفسه نشر قصص بابل مطبوعة وعلى الملأ بهذا الشكل الذي صور فيه رجاله، لأن القصص صيغت في شكل مغوٍ من واقعية ظاهرة. وفي الحقيقة تبدو شخصيات الكاتب في القصص أضخم مما هي في واقع الحياة، كما أن موضوعه ليس الحرب الحالية بشكل مباشر، بل قضايا أعرض، من قبيل القواعد والتغيير، النظام والغريزة، ويتسم أسلوبه بطابع خاص، جمع فيه بين فجاجات غريبة غير مألوفة إلى جانب تفاصيل غنائية الطابع. كما يجب على القارئ أن يخمن شخصية الراوي جزئياً من خلال المجازات الخيالية التي يستخدمها، في حين يحمل الخطاب البليد لشخصيات أخرى محددة معناه الخاص. بهذا الشكل ترجع جذور بابل، من حيث التقاليد الأدبية، إلى فلوبير وموباسان أكثر منها إلى أسلافه من الكتاب الروس.

شهدت مطالع العشرينيات الخطوات الأولى – التجريبية غالباً – للمسيرة الأدبية لعديد من الكتاب الذين سيصيبون شهرة لاحقاً والذين ستظهر أعمالهم المبكرة عن إمكانية لنسبية وتخمين سيختفيان فيما بعد. هكذا حظي قسطنطين

فيدين (١٨٩٢-١٩٧٧) بمكانة بين الكتاب الروائيين المجددين مع نشر روايته الأولى الكبرى «المدن والسنين» (Goroda I gody) عام ١٩٢٤ حول شابين في تلك الفترة من الثورة: أحدهما مثقف روسي، ضعيف مطلق العنان لأهوائه الذاتية، والآخر فنان ألماني يصبح شيوعياً سوفيتياً ملتزماً. بدأت العلاقات بين هاتين الشخصيتين في ألمانيا عندما كان الروسي أندري ستارتسوف أثناء الحرب العالمية الأولى هناك مثل فيدين نفسه. استخدم الكاتب ببراعة فائقة التسلسل الكرونولوجي في روايته بادئاً إياها من النهاية مع إعدام أندري في الشارع على يد صديقه القديم الألماني كورت واهن بسبب جريمة سماحه بهرب النبيل الألماني السجين فون شيناو الذي أثار اضطرابات ضد السوفيت في أوساط الموردفينيين(*). ثم تأتي بقية الأحداث وفق التسلسل الزمني الصحيح.

يسعى فيدين أيضاً لرسم إطار اجتماعي عريض مصوراً مجموع السكان في ردود أفعالهم إزاء الحرب العالمية الأولى وإزاء الحرب الأهلية في روسيا. يصور الألمان أناساً غيورين متحمسين للدفاع عن وطنهم، لكن أيضاً متعاطفين مع الحركة الاشتراكية في بلادهم. كما يصور الأذى الذي لحق بالمدن الروسية بسبب الحرب الأهلية والمصاعب التي خلقها التدخل الأجنبي وخلفتها حركات التمرد في الأطراف.

يوحي حشد فيدين للمدن والسكان والشخصيات في روايته بأنه يسبر ويتفحص الشخصيات الغربية والروسية، إضافة لشخصيات ثورية وممثلي النظام القديم. لا ريب في أن أندري شخصية تعاني من عيوب. كان خطيباً سابقاً لخطيبة النبيل الألماني السابقة، لكنه غدر بها وتحول إلى أخرى روسية - ويستمر فيدين، مع ذلك، في الدفاع عنه باستطراد حماسي عند الخاتمة. تتكشف شخصية الثوري الألماني كورت واهن، برغم أنه فنان، عن تلك السمات الميكانيكية القاسية التي نعت السلافيون الغربيين بها قبلاً. وهكذا كان فيدين متناقضاً في نظرته للغرب: أفضل وأسوأ شخصياته - الوغد فون شيناو وخطيبته السابقة ماريا - كلاهما ألماني.

(*) شعب في منطقة الفولغا الوسطى.

كان تفحص النظام السوفيتي لتقرير مدى تسامحه مع الضعف الفردي إحدى سمات رواية «المدن والسنين»، إضافة أيضاً إلى ما سمي على صعيد الأدب «رفيق طريق» في ذلك الحين. وهكذا كانت، على سبيل المثال، رواية ليونيد ليونوف الأولى «الغُريرات» (Barsuki) المنشورة في عام ١٩٢٤ التي قدمت شقيقين مختلفين على خلفية مسألة تجميع الزراعة.

كان ميخائيل بولغاكوف (١٨٩١-١٩٤٠) خصماً عنيداً للعرف والتقليد طيلة حياته. كان عمله الأول الرائع رواية واقعية بكل معنى الكلمة. فصور في «الحرس الأبيض» (Belaya gvardiya) المكتوبة في عام ١٩٢٤ بتعاطف معارضي السلطة السوفيتية. لمتلك بولغاكوف أيضاً موهبة الهجاء المقزع. فتضمنت مجموعته «أبلسة» (Dyavoliada) لعام ١٩٢٥ ثلاث قصص قصيرة صور فيها موظفين بيروقراطيين ومدراء سوفييت في هيئة أناس فاسدين وأغبياء حتى حدود الإجرام، كما صور في قصة «قلب كلب» (sobache serdtse) لعام ١٩٢٥ المتعذر نشرها (من وجهة نظر السلطات السوفيتية) تجربة مريبة لهندسة روح إنسانية من خلال الطب.

بشرت الأعمال الآنفة الذكر برائعة بولغاكوف التي بقيت مخبأة زمناً طويلاً - «المعلم ومارغريتا» (Master I margarita).

بدأ بولغاكوف بكتابة هذه الرواية عام ١٩٢٨ واشتغل عليها فعلياً طوال الفترة المتبقية من حياته، لكنها لم تظهر مطبوعة إلا في عام ١٩٦٦-١٩٦٧، فجاءت بذلك صلة وصل بين أدب عشرينيات وستينيات القرن. الرواية في ظاهرها هجاء للمجتمع السوفيتي المنافق الذي انبثق مع بداية العشرينيات. يتهم بولغاكوف ذلك المجتمع بالمادية وبالتزلف للترف الغربي وبالإذعان في مواجهة عسف النظام البيروقراطي. هامة أيضاً بنفس القدر من حيث معناها رواية أخرى داخل الرواية تحكي قصة بيلاطيوس البنطي الذي تحدى المسيح التاريخي. «المعلم» الوارد في العنوان هو مؤلف هذه الرواية المدخلة ضمن الرواية الأساسية، وتشير علاقته بمرغريتا إلى صلة قربى بـــ «فاوست» غوته، العمل الذي اقتبست منه العبارة التي تصدرت الرواية. يعود الترحيب

الأولي الذي قوبل به عمل بولغاكوف إلى نعمة الفكاهة الشاملة المتضمنة في هذه الرواية الانتقادية الساخرة، والمتحققة جزئياً عبر إدخال البروفيسور وولاند الذي يبرز في صورة شيطان مقنع. حاشيته أشبه بجوقة مهرجين غريبي الأطوار، وتشمل أزازيلو ملاك الموت وهرة ضخمة باسم بيهيموث Behemoth (فرس البحر). تتضمن الرواية الكثير من الشخصيات الثانوية والقوى ذات الطابع الخرافي، كما تبدو مرغريتا نفسها في صورة ساحرة witch. من جانب آخر يتخذ السرد في الفصول المختلفة حول بيلاطيوس طابعاً رصيناً، واقعياً ودراماتيكياً. وهكذا يشكل هذا الخط السردي، المختلف والموازي لسواه في الرواية، إشارة على أن بيلاطيوس هو المسؤول عن القرارات الحكومية المسببة لأوجاع رأسه والتي لا يمكن معالجتها إلا بواسطة المسيح. هكذا تدل هذه الرواية ومثيلاتها على أن اهتمامات بولغاكوف كانت في العمق فلسفية، لأنه، برغم كل شيء، ابن عالم لاهوت بارز.

عموماً، بعد عام ١٩٢٥ آلت الاتجاهات التحديثية والتجريبية في الأدب إلى انحسار مع تصاعد الضغط من أجل إنتاج أدب من شأنه خدمة هدف الدولة عبر «الهيمنة الاجتماعية»، الضغط الذي سيبلغ الذروة مع تأسيس اتحاد الكتاب السوفيت في عام ١٩٣٢.

- ٩-

القرن العشرون

عصر الواقعية الاشتراكية، ١٩٢٥ - ١٩٥٣

إذا كان العام الذي تبدأ به هذه المرحلة - ١٩٢٥ - ذا أهمية أدبية وسياسية، كعامٍ فرض فيه النظام الشيوعي القائم حديثاً سلطته على الأدب والثقافة، فإن تاريخ نهايتها (أي المرحلة) ذو أهمية سياسية بالدرجة الأولى: فهو العام الذي شهد موت يوسف ستالين والمفصل التاريخي السياسي المناسب تماماً لاختتام هذه المرحلة من الأدب الروسي التي ترابط فيها الأدب والسياسة معاً بشكل وثيق أكثر من أي وقت على امتداد تاريخ الأدب الروسي.

أحدثت الضغوط السياسية في الفترة الأولى من الحكم السوفيتي انقسام الأدب الروسي إلى شطرين أو قسمين بارزين وإن غير متساويين: قسم رئيس داخل الاتحاد السوفيتي، وقسم آخر أصغر متمثل في «الموجة الأولى» من الهجرة التي بدأت تتخذ شكلاً محدداً حوالي العام ١٩٢٥. عندما استقرت الموجة الأولى لاحقاً - لأن بعض الكتاب عاد إلى الاتحاد السوفيتي خلال الثلاثينيات، أو بعد الحرب العالمية الثانية، فيما مات آخرون ميتات طبيعية أو هلكوا خلال الصراع، إضافة إلى أن المراكز الرئيسية للثقافة المهاجرة خلال الحروب قد وقعت في فوضى بسبب ذلك الزلزال التاريخي - عززتها «موجة ثانية» من الهجرة نجمت عن فوضى الحرب وانتقال الناس من موطن إلى آخر. اشتملت «الموجة الثانية» على قلة من الكتاب المعروفين، لكنها وفرت جمهوراً أعرض مما قبل للأدب المهاجر، وقدمت عدداً من الناس الموهوبين الساعين لإثبات حضورهم ككتاب لاحقاً. بلغت الموجة الثانية من الهجرة، بشكل أكثر أو أقل، ذروتها في فترة موت ستالين.

في تلك الأثناء كان الأدب الروسي داخل الاتحاد السوفيتي يجتاز عبر مسيرته درباً شائكاً ليس أقل وعورة من ذاك الذي شقه الأدب الروسي في المهجر. عانى كثير من الكتاب الموهوبين من القيود الثقافية الشديدة في السنوات الأخيرة من العشرينيات. فاضطر زامياتين أخيراً للخروج إلى المنفى، أجبر بيلنياك على تغيير مقاربته الأدبية، أسكت فعلياً أوليشا، وتحول بولغاكوف إلى كتابة أعمال لإيداعها في الإدراج لسنوات قبل أن تنشر. حتى أن شخصاً كمياكوفسكي، المتناغم ظاهرياً مع العهد، وجد النظام الأدبي المفروض أقسى مما يمكنه الموافقة عليه وأنهى حياته انتحاراً في عام ١٩٣٠.

كان الهدف الجوهري للنظام السياسي من وراء فرض نظام على الكتاب في أواخر العشرينيات تأسيس مقاربة أدبية واحدة، لم تجرب حتى الآن، للأدب الوطني بالكامل بإجازة سياسية. عرفت تلك المقاربة الواحدة باسم «الواقعية الاشتراكية» التي هيمنت على مجال الثقافة السوفيتية منذ اعتمادها في مطلع الثلاثينيات. جاء تعريفها الرسمي كما يلي:

«تتطلب الواقعية الاشتراكية، كمنهج للأدب والنقد الأدبي السوفيتي، من الفنان تجسيداً صادقاً وذي ميزة تاريخية للواقع في تطوره الثوري. في الوقت ذاته، يجب أن يتزاوج هذا الصدق وهذه الميزة التاريخية في تجسيد الواقع مع مهمة تكوينية وتعليمية أيديولوجياً للعمل بروح الاشتراكية».

كانت للواقعية الاشتراكية جذور تاريخية. مقاربتها الأدبية، على الصعيد النظري، هي نفس المقاربة التي اتسم بها الأدب الروسي في العصر «الواقعي» بين عامي ١٨٥٥ و ١٨٨٠، لكن وفي نفس الوقت، أشار أندري سينيافسكي إلى أنها اكتسبت هدفاً سياسياً لم تمتلكه قبلاً: صارت ضرباً من أدب غائي (Teleological). دعت إلى تصوير الإنسان الاشتراكي الجديد كبطل للتصنيع السوفيتي، فيما هو يتغلب على العوائق التي تعترض طريقه من مخلفات وحتى من تفاعلات الواقع. تمثل النموذج العظيم لهذه المقاربة في أدب ما قبل الثورة في رواية مكسيم غوركي «الأم»، وجرى تطوير هذا التقليد أكثر عبر أعمال لاحقة مثل «الأسمنت» لفيودور غلادكوف، «وداعاً يا زمن!» لفالنتين كاتايف و«كيف سقينا الفولاذ» لنيكولاي أوستروفسكي. عندما بلغ منهج الواقعية الاشتراكية ذروة تأثيره، في الفترة الواقعة بين نهاية الحرب العالمية الثانية وموت ستالين، جرى

حتى دفع الأدب كي يكون «خالياً من الصراع» من منطلق افترض أن المجتمع السوفيتي تحرك باتجاه القضاء على التمايزات الطبقية. وهكذا بالكاد شهدت ذروة الواقعية الاشتراكية عملاً واحداً حمل أية قيمة في تاريخ الأدب الروسي.

كانت الأداة الأساسية المباشرة للدولة في تطبيق منهج الواقعية الاشتراكية هي اتحاد الكتاب السوفيت المتأسس في عام ١٩٣٢، الذي عقد مؤتمره الأول في عام ١٩٣٤. بحلول هذا الوقت كانت الحياة الأدبية الحية قد همدت بفعل القمع وحلّت كل التجمعات الأدبية لتحل محلها منظمة ضخمة «ماموثية» انتسب إليها كل من ادعى أو طالب بأن يكون كاتباً: تمتع أعضاء الاتحاد بامتيازات خاصة، وكان الطرد من الاتحاد مساوياً تماماً للإلغاء الأدبي. رمز قيام اتحاد الكتاب إلى الموقف السوفيتي العام الذي اعتبر الأدب ذا أهمية لحياة الدولة، ولذا يجب أن توضع له قواعد صارمة. فالكتاب الضالون يجب أن يعاقبوا والمطيعون يجب أن يُثابوا.

لكن لم يكن المؤلفون مستثنين، على الإطلاق، من الصعوبات التي حاصرت المواطن السوفيتي العادي أثناء التصفيات الكبرى في الثلاثينيات. قضى كثيرون منهم نحبهم في أوج عطائهم. وفي حالات عديدة لم تعرف تواريخ موت وأماكن دفن كتاب هلكوا خلال التصفيات.

لا ريب في أن تأسيس اتحاد الكتاب السوفييت قد وفر فرصاً لعمل جماعي مشترك في أوساط الكتاب، نمّى ورعى حس المشروع الأدبي العام، لكن، وكما في كل مجال آخر في ذلك الحين، صدرت المبادرات التنظيمية من قمة القيادة السياسية – الأمر الذي عنى أن تكون الحياة الثقافية الروسية السوفيتية ذات طبيعة اصطناعية أكيدة. كان كل شيء، بدءاً من الأعمال الأدبية ذاتها وانتهاء بالعلاقات الشخصية بين الكتاب، خاضعاً للأهداف السياسية للدولة خلال العهد الستاليني. ومع موت ستالين فقط بدأ هذا الوضع بالتغيير.

بحلول عام ١٩٢٥ صار جلياً أن للوضع القائم في الاتحاد السوفيتي سيستمر على غموضه، وأن على الروس في الخارج أن يركنوا إلى التصالح مع واقعهم في المنفى. في مطلع العشرينيات كان ثمة ما زالت حركة مواصلات إلى الاتحاد السوفيتي ومنه. لكن الآن صار لا يمكن لأحد من الكتاب الاستحصال على جواز سفر إلى الغرب، إلا لأولئك الداعمين الموثوقين للنظام أمثال فلاديمير

ميلكوفسكي وإيليا إهرنبورغ. وكان الإذن الذي منح ليفغيني زامياتين في عام ١٩٣١ بمغادرة روسيا حالة استثنائية نادرة. رجعت قلة قليلة من الكتاب إلى الاتحاد السوفيتي: دميتري سفيتلبولوك - ميرسكي في عام ١٩٣٢، ألكسندر كوبرين في عام ١٩٣٧، مارينا سفيتايفا في عام ١٩٣٩. لكن بحلول عام ١٩٢٥ أسس معظم الكتاب في المغتربات، وبنسب متفاوتة، أوضاعهم لإقامة دائمة. حصلت قلة منهم فقط على أسباب العيش بالكامل من أنشطتها الأدبية، وحتى هؤلاء، مثل بونين، خوداسيفيتش، ريميزوف، ميرجكوفسكي وزوجته زينائيدا غيبوس، عاشوا غالباً في فقر. مع ذلك استمرت الحياة الأدبية النشيطة في أماكن عديدة في طول العالم إلى أن تعرض لانقطاع بسبب أحداث سياسية طارئة، مثل غزو منشوريا من قبل اليابان في عام ١٩٢٣ وصعود نظام هتلر في ألمانيا في عام ١٩٣٣، ونشوب الحرب العالمية الثانية. كانت باريس وبرلين وبراغ وبلغراد ووارسو وريغا وتالين في العالم القديم، ونيويورك وسان فرانسيسكو في العالم الجديد البؤر الرئيسية للنشاط الأدبي للمهاجرين بعد عام ١٩٢٥. لكن ظهرت مجلات وألمناخات أدبية almanacs وكُتُب، ونشطت تجمعات أدبية في أماكن أخرى كثيرة أيضاً مثل تالين، هلسنكي، بروكسل وبوينس آيرس.

غدت باريس مركز الحياة الأدبية المهاجرة. ظهرت هنا صحيفتان روسيتان بارزتان - «الأخبار الأخيرة» (poslednie novesti) بناقدها الأدبي جيورجي أدلموفيتش و«النهضة» (vozrozhdenie) بناقدها الأدبي بعد عام ١٩٢٧ الشاعر فلاديسلاف خوداسيفيتش. وكان بين المجلات الكثيرة التي ظهرت في باريس «مذكرات معاصرة» (sovremennye zapiski) [مجلة سميكة وحيدة من الطراز القديم صدرت من عام ١٩٢٠ وحتى عام ١٩٤٠]، «المنزل الجديد» (novy dom) وصدرت خلال عام ١٩٢٦-١٩٢٧، «الصوّة» (Versty) الصادرة في الفترة بين عامي ١٩٢٦-١٩٢٨، «المسرح» (Teatr) بين عامي ١٩٢٨-١٩٣٤، «المدينة الجديدة» (Novy grad) بين عامي ١٩٣١-١٩٣٩، «ساتيريكون» في عام ١٩٣١ (واحدة من المجلات العديدة ذات الطابع الانتقادي الساخر التي كانت تنشأ وتختفي سريعاً)، «الأعداد» (chisla) بين عامي ١٩٣٠-١٩٣٤ و«لقاءات» (Vestreche) في عام ١٩٣٤.

في حين لم تعد برلين محور الحياة الفكرية الروسية كما كان عليه الحال في مطلع العشرينيات، ظل كثيرون من المهاجرين الروس يقيمون هناك. كانت هذه المدينة مركز عديد من دور النشر الروسية مثل «العصر» و«بيتروبوليس»، وكان من بين الدوريات الصادرة عنها «طائر النار» (zharptitsa) في الفترة بين عامي ١٩٢١-١٩٢٦، «سجل الأحداث» (letopis) في الفترة بين عامي ١٩٣٧-١٩٤١ والمكرسة للفكر والثقافة الارثوذكسيين، «الدائرة» (Krug) في الفترة بين عامي ١٨٣٦-١٨٣٨ و«البشير الاشتراكي» (sotsialistichsky vestnik) في الفترة بين عامي ١٩٢١-١٩٤١ والتي استمرت بالصدور في نيويورك في الفترة بين عامي ١٩٤١-١٩٦٨ واشتهرت بمراجعات ومقالات بقلم الناقدة البارزة فيرا ألكسندروفنا (١٨٩٥-١٩٦٦).

كانت براغ، مركز الجامعة الوطنية الروسية، أيضاً بؤرة نشاط أدبي. فتأسست هنا في عام ١٩٢٠ صحيفة «إرادة روسيا» (Volya Rossi)، ثم برزت في شكل «مجلة سميكة» شهرية في الفترة بين عامي ١٩٢٥-١٩٣٢. في بلغراد نشرت الأكاديمية اليوغسلافية للعلوم «مكتبة روسية» تضمنت سلاسل أعمال لبونين وكوبرين وميرجكوفسكي وشميليوف وريميزوف وغيبوس وبالمونت وأفغنتياتروف وتيفي وتشيريكوف وسيفيريانين وآخرين ظهرت على مدى سنين. كانت بلغراد أيضاً المكان الذي التأم فيه المؤتمر الوحيد للكتاب الروس في المنفى المنعقد في عام ١٩٢٨. في وارسو صدرت الأسبوعية الأدبية «السيف» (Mech) في الفترة بين عامي ١٩٣٤-١٩٣٩. وفي ريغا عاصمة لاتفيا، التي احتوت جالية روسية قوية، صدرت صحيفة يومية ممتازة بعنوان «اليوم» (Segodnya)، وكانت مركزاً للعديد من المشاريع الأدبية، من بينها دوريتان أسبوعيتان، واحدة فنية والأخرى أدبية هما على التوالي «لهبنا» (Nash ogonek) في الفترة بين عامي ١٩٢٣-١٩٢٨ و«الرنين» (perezvony) في الفترة بين عامي ١٩٢٥-١٩٢٨، التي كان بوريس زايتسيف محررها الأدبي، هذا إضافة إلى دورية شهرية مشابهة بعنوان «العلية» (Mansarda) صدر منها ستة أعداد في عام ١٩٣٠. وفي الشرق الأقصى صدر عديد من الدوريات والتقاويم السنوية الأدبية almanacs

كان أبرزها «شعاع آسيا» (luch Azii) في الفترة بين عامي ١٩٣٢-١٩٤٥. تجدر الإشارة أيضاً إلى المجلة المهاجرة البارزة بعنوان «الفكر الروسي» (Russkaya mysl) التي حررها بيتر ستروف وصدرت بالتعاقب في صوفيا، براغ، برلين وباريس.

في كل ما سبق، كما في عديد من المدن الأخرى، قامت تجمعات أدبية منظمة. في باريس قام تجمع «المصباح الأخضر» (zelenaya lampa) في عام ١٩٢٧ في منزل ميرجكوفسكي، وضم كتاباً مشهورين ومبتدئين، وأسس مارك سلونيم في عام ١٩٢٨ تجمع «المخيم» (Kocheve) ضم كتاباً شباباً التقوا بانتظام في قراءات وحوارات وانضم إليهم أحياناً كتاب من المشاهير. نشأ تجمع مشابه باسم «الملتقى» برئاسة خوداسيفيتش. ونظم فسيفولود فوخت «الاستديو الفرنسي الروسي» (١٩١٩-١٩٣١) مثل الجهد الرئيسي لإقامة صلة منتظمة بين الكتاب المهاجرين وزملائهم الفرنسيين. ساهم في نشاط هذا الاستديو، بطريقة أو بأخرى، كتاب فرنسيون عديدون أمثال بول فاليري، أندري مالرو وفرانسوا مورياك، وشارك فيه كتاب مهاجرون بارزون.

في براغ نشطت جمعية أدبية باسم «خلوة الشعراء» (Skit poetov) بقيادة العالم البارز ألفرد بيم المتخصص بأدب دوستويفسكي. وفي برلين تأسست «حلقة الشعراء» (Kruzhok poetov)، ونشأت جمعيات أدبية غير رسمية في بلغراد ووارسو وريغا وتالين وهلسنكي وهاربين وفي أمكنة أخرى. نظمت هذه التجمعات الأدبية قراءات لأعمال أدبية واستضافت كتاباً مهاجرين بارزين ونشرت أحياناً «ألمناخات» أدبية ومجموعات شعرية.

مع تكاثر الجمعيات والمجلات الأدبية نشأت تعددية ملحوظة لوجهات نظر فلسفية وسياسية وجمالية. فتحلق كتاب ذوو قناعات دينية قوية حول «معهد باريس اللاهوتي» وحول مجلة «الطريق» (put) التي كان يحررها الفيلسوف نيكولاي بيرديائيف.

وعلى الرغم من أن الآمال المعقودة على بعث النظام الملكي القديم قد غدت في تراجع متسارع، غير أن كمية كبيرة من الأدب المستعيد للماضي

وذي الطابع المحافظ استمر في الظهور، مثل رواية السيرة الذاتية «الكاديتيون(*)» (yunkera) الصادرة في عام ١٩٣٣ بقلم ألكسندر كوبرين. من جانب آخر خابت الآمال العقودة على التصالح مع السوفييت إثر المصير المحزن لجماعة «تعاقب المراحل» المشكلة في عام ١٩٢١ والتي دافعت عن الهدنة مع البلاشفة، وعُزّيت بسرعة الدعوات من قبيل «الاوراسية» Eurasianism و«الاسكيزية(**)» scythianism، المنطلقة في بداية العشرينيات، التي حضت الروس على الإقرار بالعناصر الآسيوية في حضارتهم، باعتبارها تصورات خيالية لا أساس لها في الواقع. أيضاً أثّر ترسخ دعائم السلطة السوفيتية وبرنامج ستالين الضخم للتصنيع على بعض المهاجرين، وحتى بدون ذلك كان ثمة عنصر يساري وسط الجالية المهاجرة (مثل المناشفة والثوريون الاشتراكيون والبلاشفة القوميون). وبرزت في هذه الآونة مجلة «تأكيدات» (Utverzhdeniya) التي دعت إلى وحدة شتى جماعات المثقفين المهاجرين المتخاصمين، وكانت ذات توجه يساري بخصوص القضايا الاجتماعية، وكذلك مجلة «المدينة الجديدة» التي أطلقت أفكاراً طوباوية حول ما يسمى «الاشتراكية المسيحية» برغم انتهاجها خطاً دينياً متشدداً.

إضافةً إلى طيف واسع من الآراء الاجتماعية والسياسية والدينية بدأ الأدب المهاجر بعد عام ١٩٢٥ يتكشف عن صدع متسع باطراد بين جيلي الكتاب القديم والجديد. تألفت الجماعات المتحلقة حول مجلتي «الأعداد» و«الدائرة» بشكل خاص من كتاب بدؤوا مشوارهم الإبداعي في المهجر. وكانت السمة المميزة للجيل الأصغر من الكتاب هي تأثرهم بالأدب الغربي الحديث، ولاسيما بالسوريالية الفرنسية، بكافكا وجويس وسيلينيه.

واصل عديد من الكتاب الرمزيين الروس البارزين مسيرتهم في المهجر. بقي قسطنطين بالمونت، الذي وصل إلى فرنسا في عام ١٩٢٠،

(*) طلاب الكلية العسكرية في العهد القيصري.

(**) نسبة إلى البلاد القديمة المعروفة باسم سكيزيا Scythia الواقعة في جزء منها شمال وشمال شرق البحر الأسود، وفي جزء آخر شرقي بحر آرال.

غرير الإنتاج كما في السابق إلى حين وفاته في عام ١٩٤٢. استمر في الكتابة وفق الطريقة التي انتهجها في سنواته الأولى وبقي محافظاً على روعة شعره وموسيقاه، لكن تضمن ديوانه «أضواء شمالية» (Severnoe Siyanie) لعام ١٩٣٢ بعض القصائد التي «تميزت ببساطة غير متوقعة لم تكن مألوفة سابقاً» حسب قول غليب ستروف. تعرض بالمونت مؤخراً لانبعاث متواضع من خلال جهود نقادٍ غربيين أمثال فلاديمير ماركوف وألكسيس رانيت.

كتبت زينائيدا غيبوس قليلاً من الشعر في منفاها الباريسي، لكنها نشرت مذكرات في جزئين بعنوان «وجوه حية» (Zhivya litsa) في عام ١٩٢٦ رآها خوداسيفيتش بمثابة «رواية أخاذه»، كما نشطت كناقدة أدبية وصحفية. أما زوجها دميتري ميرجكوفسكي، الذي نشر في السنوات الأولى من حياته في المنفى، عدة روايات تاريخية، فهجر الفن القصصي متجهاً إلى الكتابة في مواضيع عامة متصلة بالكفاح ضد البلشفية وإلى مواصلة سلسلة مقالاته وخواطره التاريخية بعنوان «الأصحاب الأبديون» (Vechnie Sputniki) ولتأملات في فلسفة التاريخ والدين والثقافة. استمر تأثير ميرجكوفسكي وسط مثقفي المنفى قوياً بالرغم من اختلافاته مع كل الجماعات البارزة، وبما في ذلك حتى مع الكنيسة الأرثونكسية الروسية، وكان الكاتب الروسي الحي الأكثر شهرة في أوروبا الغربية، ولاسيما في أوساط المفكرين ذوي الاتجاهات الروحانية الدينية.

لم يهاجر فيتشيسلاف إيفانوف من الاتحاد السوفييتي إلا في عام ١٩٢٤، ومن ثم أقام في إيطاليا في عزلة عن الكتاب المهاجرين الآخرين. كان عالم أدب شهير، نشر الكثير من الخواطر والمقالات باللغتين الألمانية والإيطالية. لكنه واصل كتابة الشعر. كانت «سونيتات رومانية» (Roman Sonnets)، المكتوبة عقب قدومه إلى روما في عام ١٩٢٤، والمنشورة في أواخر عام ١٩٣٦ في «مذكرات معاصرة»، من بين أروع أشعاره. هنا لمتزجت براعة إيفانوف الشكلية مع الأناقة والصفاء الكلاسيكيين في شعر أبسط وأكثر شفافية مما عهدناه في نتاجه الشعري المبكر. لكن تبقى قصيدة إيفانوف الوحيدة الطويلة المنشورة في المهجر «الإنسان» (Chelovek) عام ١٩٣٩ فريدة من حيث رمزيتها الدينية وتعقيد بنائها، ولذا جاءت مقصورة على قلة نخبوية.

عاش إيغور سيفيريانين، الذي كان في حينه زعيم المستقبليين الذاتويين، في إستونيا بعد الثورة. تخلى عن تأنقه المفرط المعهود سابقاً ليبدأ كتابة المقطوعات الشعرية البسيطة وشعر الطبيعة. ترجم أيضاً كثيراً ولاسيما من اللغة الإستونية.

انتقلت مارينا سفيتايفا إلى باريس من براغ في عام ١٩٢٥. كانت حياتها الشخصية والأدبية هناك صراعاً مستمراً وخائباً انتهى برجوعها إلى روسيا في عام ١٩٣٩ وإقدامها على الانتحار في عام ١٩٤١. لكن كانت سنوات باريس مثمرة على صعيد الإنتاج الشعري وشهدت ربما أفضل أعمالها. استمر جدول شعر سفيتايفا الغنائي بالتدفق: كان متنوعاً خصباً في موضوعاته، ذا خصوصية خلاقة مع تورية لفظية في إطار تيار وعي يقارب أحياناً السوريالية، وفي ظل إيقاعات دينامية نشطة. تميَّز شعرها أيضاً بلغة نلمس فيها أصداء الشعر الفولكلوري إلى جانب حضور مستمر لمواضيع الأدب العالمي. ظهرت قصيدتها الأهم «صائد الجرذان» (Krysolov) في عام ١٩٢٥–١٩٢٦، التي استخدمت فيها قصة مزمار هاملين كاستعارة مجازية معبرة عن المواجهة بين الشاعر والمجتمع. فالمزمار (الشعر) يحرّر المدينة من الجرذان (مصادر الإزعاج اليومية)، لكن رئيس البلدية الممثل لما هو رجعي قديم يخل بوعده في إعطاء العازف ابنته (الروح)، لذا ينتقم المزمار منه. يعتبر هجاء النزعة المحافظة «للمدينة – الصغيرة» جانباً واحداً من هذا العمل المثير الذي يذكرنا مزيجه، الجامع للغنائية الحالمة والغرابة الحادة في آن، بروح الرومانتيكية الألمانية التي ربما تعد سفيتايفا، ذات الشخصية الفريدة في الشعر الروسي، الأقرب إليها. تبرز الموضوعات الكلاسيكية غالباً في شعر سفيتايفا وتواصل اثنتان من دراماتها الشعرية، «ثيسوس – أريادن» (Tezey- Ariadna, 1927) و«فيدرا» (Fedra, 1928) كجزئين من ثلاثية مخططة بعنوان «غضب أفروديت» (Gnev Afrodity)، تقاليد التراجيديا الإغريقية التي اعتمدها آنينسكي وفيتشيسلاف إيفانوف. وفي الثلاثينيات كتبت سفيتايفا نثراً سلسلة من الخواطر الرائعة حول الأدب الروسي وأجزاء من سيرتها الذاتية.

بدأ جيورجي إيفانوف (١٨٩٤-١٩٥٨) مشواره الأدبي عضواً في جماعة الشعراء الأكميين، لكنه لم يصبح شاعراً بارزاً إلا في منفاه الباريسي. وضعته مجموعتاه الشعريتان «أزهار» (Rozy) لعام ١٩٣١ و«الإبحار إلى جزيرة تسيتيري» لعام ١٩٣٧ في واجهة الشعر المهاجر. هنا خلق إيفانوف – كما قال غليب ستروف – عالماً «جليدي الهيئة أزرق اللون حزيناً وجميلاً» في شعر موسيقي تقليدي الشكل يذكرنا بالشاعرين بلوك وكوزمين. لذا بدا شعره أحياناً جافاً فاقد النضارة، ولاسيما في السنوات الأخيرة من حياته.

أقام فلاديسلاف خوداسيفيتش في باريس في عام ١٩٢٥ وعمل محرراً للقسم الأدبي وناقداً في جريدة «النهضة». كان مريضاً واشتكى من اعتلال صحته وفقره حتى وفاته. بعد نشر كتابه «ديوان الأشعار» في عام ١٩٢٧ عُدّ الشاعر الروسي الأبرز في المنفى. كتب قليلاً من الشعر بعد ذلك، غير أن قصائده الأخيرة القليلة ذات مستوى رفيع، مثل تلك الرائعة التي حملت عنوان «إلى ذكرى الهرّة مور» لعام ١٩٣٤. لكن خوداسيفيتش كان نشيطاً جداً كناقد ومؤرخ أدبي، فنشر عديداً من الدراسات عن كتاب بعينهم مثل «ديرجافين» (١٩٣١)، «حول بوشكين» (١٩٣٧) وكثيراً من المقالات والخواطر الرائعة. لم ينتم خوداسيفيتش إلى أي من مدارس القرن العشرين الأدبية. كشاعر واجه الحياة بإيمان صلب لا يتزعزع بقيم الثقافة، لكن بإحساس كئيب وأحياناً صفراوي متشائم بعبث وتفاهة كل مسعى غير روحي وغير فني. أشعار خوداسيفيتش مصقولة، ثاقبة، لكن غير موسيقية، فضل نظم المقطوعات القصيرة، وإن كان قد كتب أيضاً بعض القصائد القصصية Ballads مثل قصيدة «جون بوتوم» (١٩٢٦) التي عالج فيها بسخرية الفكرة الوهمية لضريح الجندي المجهول.

وجد الجيل الأصغر من الشعراء معلماً لهم في الشاعر غير الهام لكن الناقد البارز جيورجي أداموفيتش (١٨٨٤-١٩٧٢). كان مسؤولاً بشكل أساسي عن إدخال «النفحة الباريسية» إلى الأدب المهاجر، والتي عكست مزاج كثير من الشعراء الجدد الرافضين لكهانة وبلاغة الرمزية، لما يسمى «بنائية» المستقبلية وحتى لعبادة الأكميين للثقافة العالمية. طالب هذا الجيل الجديد بالبساطة والجدية وبالاهتمام الشخصي «بالأهم من الأمور»: المصيبة والمعاناة، الأخلاق، والله.

وجدت «النفحة الباريسية» أنقى تعبير لها في شعر أناتولي شتيجر، ليديا تشيرفينسكايا، آنا بريسمانوفا وإيغور تشينوف وأيضاً في نثر يوري فيلزن.

أمضى أناتولي شتيجر (١٩٠٧-١٩٤٤)، المواطن السويسري المولود في روسيا، معظم سنواته الإبداعية في باريس ومات بمرض السل في مصحة سويسرية. يعد شعره، المتميز بالدقة والإيجاز والبسيط من حيث الشكل، التجسيد الأنقى «للنفحة الباريسية».. فينقل لنا، بما يشبه اليوميات الشخصية، التجربة الحياتية لإنسان متوحد مستوحش «عاجز، غير جدير» - الأمر الذي يحوّل الحالة الشخصية إلى كونية.

شعر ليديا تشيرفينسكايا (١٩٠٧-   ) يشبه شعر شتيجر. مزاجها موح بالفقد والارتباك والصمت. عالم صورها مديني - باريسي خاص أحياناً - أسلوبها متحفظ، غير حاد وغير مبهرج؛ لكنه ذو نكهة طيبة دوماً، ويحس القارئ معه أن الشاعرة متمكنة من موضوعها وممسكة به تماماً.

كان بوريس بوبلافسكي (١٩٠٣-١٩٣٥) واحداً من هؤلاء الشعراء الشباب، وأكثرهم موهبة وأصالة، لكن شعره لم يتسم بتلك «النفحة الباريسية». كان مقروءاً جيداً بالشعر الفرنسي الحديث، شعره شبيه بشعر رامبو وأبولينير والسورياليين. نشر خلال حياته مجموعة شعرية واحدة بعنوان «أعلام» (Flagi) عام ١٩٣١، ونشر معظم نتاجه بعد موته. شعر بوبلافسكي مفعم بالحيوية والإثارة مع هلوسة وكابوسية وغرابة في الوقت ذاته. أما من الناحية الشكلية فكان غير مصقول وأحياناً غير متقن لكن مع تميزه موسيقياً.

عاش أنطونين لادينسكي (١٨٩٦-١٩٦١) في باريس، لكن رجع إلى روسيا بعد الحرب العالمية الثانية. كان واحداً من قلة من الشعراء المهاجرين الذين كتبوا بلغة قوية معبرة، وشبيهاً بأوسيب مندلشتام من حيث الرؤيا الشعرية وبإحساسه التاريخي الحي وحبه للثقافة الأوروبية. اتصفت رؤيته بالتراجيدية أيضاً مثل مندلشتام، لكن العنصر التراجيدي لديه مخفّف بتأثير رؤية الشاعر الرائقة والصافية للعالم. كتب لادينسكي أيضاً روايات تاريخية، اثنتان منها في المهجر.

كان دوفيد كنوت (الاسم القلمي لدافيد فيكسمان، ١٩٠٠-١٩٥٥) واحداً من الشعراء الروس القلائل المتحدرين من أصول يهودية. كرّس شعره للموضوع اليهودي ولتعزيز العلاقة المستمرة «بالعهد القديم» والاهتمام بالوعي اليهودي الصريح. كان بليغاً في تأملاته بخصوص عواقب ابتعاد الإنسان عن الله وحول الكارثة الوشيكة التي ستحل بأوروبا.

قدّم بعض كتاب النثر، الذين كانوا معروفين قبل الثورة، مثلهم مثل شعراء معينين من الجيل الأقدم، أفضل نتاجهم في المهجر. ينطبق ذلك على الكاتب إيفانٍ بونين، الروسي الأول الحاصل على جائزة نوبل للآداب (١٩٣٣). اعتُبرت روايته «حياة أرسينيف» (Zhizn Arseneva)، التي جاءت بمثابة سيرة ذاتية، «لوحة سمفونية لروسيا» (فيودور ستيبون)، وبدا طابعها الغنائي جلياً. هذه الرواية من روائع النثر الروسي. لكن بونين برز أكثر في مجال القصة القصيرة. فقصصه العائدة لهذه المرحلة من حياته مثل «غرام ميتيا» (Mitina lyubov) لعام ١٩٢٥ و«ضربة شمس» (Solnechny Udar) لعام ١٩٢٧ هي من ألطف وأروع ما كتب. كان بونين واحداً من الكتاب الروس القلائل الذين استطاعوا معالجة موضوع العاطفة الجنسية وموضوع الموت بشكل منفصل وبطريقة جمالية خالصة. وعلى الرغم من تأثره بتولستوي، إلا أنه كان في الجوهر من الممجدين للحياة والحب، ومن هذا المنطلق تحديداً جاء إحساسه القوي والحاد بالموت.

هاجر إيفان شميليوف (١٨٧٣-١٩٥٠) في عام ١٩٢٢ وأقام في باريس بدءاً من عام ١٩٢٥. شهد مآسي الحرب الأهلية المروعة في القرم ووصفها في عديد من أعماله، ابتداء من كتاب «شمس الموتى» (Solntse mertvikh) لعام ١٩٢٦ الذي تضمن سلسلة انطباعات واسكتشات وقصص جمعتها معاً وربطت فيما بينها شخصية الراوي المراقب للأحداث ومروراً بمجموعتي القصص القصيرة التاليتين «حول امرأة عجوز» (Pro odnu starukhu) لعام ١٩٢٧ و«نور العقل» (Svet razuma) لعام ١٩٢٨ اللتين استخدم فيهما تقنية الحكاية لوصف عذابات ومحن الروس من شتى الأطياف أثناء سنوات الثورة والحرب الأهلية. لاحقاً اتجه شميليوف إلى معالجة مواضيع

متصلة بحياة المهاجرين، كما في «دخول باريس: قصص عن روسيا المهاجرة» (Vezd v parizh: Rasskazi o Rossi Zarubezhnoy) لعام ١٩٢٩.

في حين أعطى ألكسندر كوبرين أفضل أعماله قبل الثورة وكانت قصصه المكتوبة في المهجر استعادة نوستالجية للحياة في روسيا ما قبل الثورة كتب بوريس زايتسيف (١٨٨١-١٩٧٢) بعضاً من أروع أعماله في منفاه الباريسي. تجري أحداث روايته الأولى الأبرز بين أعماله «الزخرف الذهبي» (Zolotoy Uzor) لعام ١٩٢٦ في روسيا ما قبل الثورة ووصولاً إلى الكارثة الكبرى في سنوات الحرب والثورة. فيما بعد ركز زايتسيف نشاطه على كتابة المذكرات وأعمال ذات طابع ديني مثل «جبل آثوس: مذكرات مسافر» (Afon, Putevye zapiski) في عام ١٩٢٨، ولاحقاً على السير الأدبية («تورغيف»، ١٩٣٢؛ «جوكوفسكي»، ١٩٥١؛ «تشيخوف»، ١٩٥٤). أسلوب زايتسيف رشيق وفي الغالب غنائي. وكان بارعاً في تطويع أسلوبه محاكاة للفولكلور وللأدب الديني.

أصبح مارك ألدانوف (الاسم القلمي لــ م. أ. لانداو، ١٨٨٦-١٩٥٧) الباحث في الكيمياء والناقد الأدبي قبل هجرته في عام ١٩١٩، كاتباً روائياً في المنفى. عاش في باريس بعد عام ١٩٢٤ وانتقل إلى نيويورك في عام ١٩٤٠ وشارك في تأسيس «المجلة الجديدة» (Novy zhurnal) في عام ١٩٢٤. اكتسب ألدانوف سريعاً شهرة عالمية. كتب، بالدرجة الأولى، روايات تاريخية كانت روسيا مسرح أحداث بعضها فقط. غطى في رواياته المرحلة التاريخية الممتدة من عام ١٧٦٢ إلى عام ١٩٤٨ ومثّل كل منها محاولة لفهم معنى التاريخ بواسطة دمج المصير الشخصي لفرد «عادي» مع مجموعة الأحداث الجارية التي هو جزء منها، أو بواسطة المقابلة بين رجل عظيم - مثل بيتهوفن في «السمفونية العاشرة» (Desyataya simfoniya) لعام ١٩٣١- كما بدا لمعاصريه وبين صورته في التاريخ. حبكات ألدانوف الروائية محكمة البناء وأسلوبه حيوي وتفاصيله التاريخية تعطي مصداقية لسرده. وهو عقلاني، حذر وإنساني النزعة وفق أفضل تقاليد الغربوية (westernism) الروسية.

كتاب النثر الآخرون من الجيل الأقدم الناشطون في الثلاثينيات والذين يستحقون الذكر هم يفغيني تشيريكوف، فلاديمير كريموف، سيرغي فينتسوف، ميخائيل أوسورجين وناديجدا تيفي (الاسم القلمي للكاتبة ناديجدا بوتشينسكايا، ١٨٧٢-١٩٥٢). تيفي كاتبة انتقادية Satirist معروفة حتى قبل الثورة، وصارت تعرف بعد هجرتها بلقب زوشينكو. نشرت معظم اسكتشاتها وهزلياتها الفكهة وقصصها القصيرة في الصحافة اليومية، وعكست من خلالها ا نذهال الروسي المهاجر الذي وجد نفسه مقحماً في بيئة جديدة مربكة.

كان كتاب النثر الذين أصابوا شهرة في المنفى أقل أهمية من زملائهم الشعراء. لكن برز بينهم فلاديمير سيرين (نابوكوف) أحد أهم الكتاب الروس المجدّدين وأكثرهم إثارة في القرن العشرين. فقد قدّم هو وعدة كتاب آخرين من جيله للأدب الروسي أعمالاً فنية بارزة جعلوا الغرب مسرحاً لأحداثها بالكامل. هاجر نابوكوف (١٨٩٩-١٩٧٧) في عام ١٩١٩ ودرس في جامعة كمبردج. عاش في برلين من عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٣٧، ثم في فرنسا حتى عام ١٩٤٠ وغادر بعدها إلى أميركا حيث هجر اللغة الروسية وبدأ الكتابة بالإنكليزية وبرز هنا مرجعاً علمياً في الأدب الروسي.

تألفت أعماله الروسية من تسع روايات قصيرة وعدد من القصص القصيرة والقصائد الشعرية، إضافة إلى مسرحيتين وخواطر ومراجعات ومذكرات. استندت أعماله الروائية والقصصية على تجربة حياته كمهاجر، وبدت روسيا في الخلفية فقط. وكان لحياته الشخصية (سنوات دراسته في كمبردج، ولعه بالشطرنج والتنس والحشرات القشرية ورأيه ذي الطابع المزاجي الخاص بالأدب الروسي) تأثير جلي في أعماله.

لم يبدُ نابوكوف متأثراً إلاّ بدرجة محدودة بأي كاتب روسي، لكن النقاد أشاروا إلى تشابه بينه وبين كل من كافكا، وبخاصة في «دعوة إلى الإعدام» (Priglashenie na Kazn) لعام ١٩٣٨ وبروست (موضوع الذاكرة المسيطر) وسيلينيه (غضب بارد من حقارة المجتمع البورجوازي). أفضل أعمال نابوكوف الروائية هي: «الجاسوس» (Soglyadatay) لعام ١٩٣٠، وتعد معالجة

رائعة ومثيرة لتناذر الوعي الانفصامي الموظَّف لخلق حبكة معقدة ومحيّرة، لكن ومنطقية أيضاً؛ «دفاع لوجين» (Zashita luzhina) لعام ١٩٣٠ التي بُنيت حبكتها الذكية على التماثل بين لعبة شطرنج ومصير البطل (لوجين لاعب ماهر بالشطرنج)؛ «الخيبة» (Otchayanie) لعام ١٩٣٩، وهي قصة جريمة ذات حبكة غريبة غير قابلة للتصديق لفقها الذهن المشوش للراوي (هو أيضاً قاتل)؛ ثم «الموهبة» (Dar) و«دعوة إلى الاعدام». الأخيرة قصة خيالية مفتوحة على تأويلات شتى، بطلها سينسيناتوس(*) الذي ينتظر الإعدام بجريمة أنه مختلف عن المواطنين الآخرين في دولة توتاليتارية وهمية. كتب سينسيناتوس عندما كان في زنزانته يوميات سجّل فيها حدسه بعالم مثالي هو مقامه الحقيقي. وعندما تهوي فأس الجلاد عليه تهوي دعامة مسرح الرواية وينطلق سينسيناتوس إلى عالم حدسه. تجمع رواية «الموهبة» بين وصف تكوّن شاعر وبين قصة حب إضافة إلى سخرية من المشهد الأدبي المهاجر. تضمنت الرواية آراء استفزازية بخصوص التاريخ والثقافة والأدب الروسي، فربعها تماماً مكرس لسيرة البطل نيكولاي تشيرنيشيفسكي في منحى الحط من قدره بقسوة كبطل وشهيد.

تتسم قصص نابوكوف القصيرة بذات الميزات التي تتصف بها رواياته. فجميعها ذات حبكات حاذقة ونهايات غير متوقعة غالباً. نقطة قوة نابوكوف في كل أعماله – بما في ذلك شعره غير المثير أو المميز – هي دقة الإتقان. يعثر دون أدنى خطأ على الكلمة الصحيحة المناسبة le mot juste. تفاصيله الوصفية دقيقة دوماً وبسيكولوجياه، أيضاً، غير غامضة. الآراء والأفكار التي يصوغها مقنعة وواضحة. والأهم من كل ذلك أن نابوكوف يمتلك طريقة لاستنباط المعنى الأخلاقي من فعل أو فكر دون أدنى أثر يُشعر بأنه يعظ أو يعطي دروساً أخلاقية.

لم يصل أحد من كتاب النثر الآخرين من الجيل الأصغر – وكان الأكثر تميزاً بينهم نينا بيربيروفا (١٩٠١)، يورى فيلزن، غايتوغازدانوف،

(*) نسبة إلى مدينة سينسيناتي في ولاية أوهايو بالولايات المتحدة.

سيرغي شارشون (١٨٨٨-١٩٧٥) - إلى مستوى فن نابوكوف. من بين الكتاب المذكورين أعلاه اعتُبر غايتو (جيورجي) غازدانوف (١٩٠٣-١٩٧١) عبقرية بارزة بقوة روايته الأولى «أمسية مع كلير» لعام ١٩٣٠ وبعض القصص القصيرة المبكرة. هنا برز تأثير بروست عليه مباشرة. كانت طريقة غازدانوف السردية مشهدية (إيبيزودية)، فتميز بقدرته على التصوير وخلق مشهد حي مثير، وأحياناً على التقاط ومضات مذهلة للروح، ونجح في رسم بعض الشخصيات المثيرة. لكنه لم يكن ناجحاً جداً في تطوير سرده، وأعماله الطويلة - روايته الثانية «قصة رحلة» (Istoriya odnogo puteshestviya) لعام ١٩٣٨ على سبيل المثال - لم تفتقر فقط إلى البنية المتماسكة، بل اشتكت بعض فصولها من الضعف أيضاً. ولم يبلغ غازدانوف نضجه بالكامل إلا بعد الحرب.

بدأ يوري فيلزن (الاسم القلمي لنيكولاي فريدنشتاين، ١٨٩٥-١٩٤٣)، الذي قضى نحبه في معسكر اعتقال ألماني، مشواره كروائي برواية «الخداع» (Obman) في عام ١٩٣٠. وجاءت روايتاه الأخريان «السعادة» (Shaste) لعام ١٩٣٢ و«رسائل حول ليرمنتوف» (Pisma o Lermontove) لعام ١٩٣٦، بمثابة امتداد لها. بدا تأثر فيلزن بجيمس جويس وفرجينا وولف واضحاً. رواياته مكتوبة في شكل مذكرات يومية، أو حتى «مونولوج داخلي» يتحول غالباً إلى تيار وعي صريح يخاطب البطلة ذاتها، وتبدو كمحاولة للإعراب بكل الإخلاص أو الصدق الممكن عن كل خلجات الروح الإنسانية.

أقر بيان اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الصادر في الأول من تموز/ يوليو عام ١٩٢٥ والمنشور في كل الصحف السوفيتية موقف السلطات السوفيتية بخصوص الأدب. ففي حين شدَّد البيان على أنه «في المجتمع الطبقي لا يوجد ولا يمكن أن يكون فن محايد» أشار بوضوح أيضاً إلى أنه ينبغي أن تتاح للفن والأدب مقاربة الواقع السوفيتي من وجهات نظر مختلفة. رفض البيان منح الكتاب البروليتارتين أية «هيمنة» مؤسسية، لكنه وعدهم بدعم الحزب المعنوي المخلص والمادي في اكتساب الحق في مثل هذه الهيمنة. وُعد الكتاب الفلاحيون أيضاً بالدعم واحترام خصوصياتهم. أما

«رفاق الطريق» فيجب أن يُعاملوا، ما داموا راغبين بالسير مع البروليتاريا، كمتخصصين ماهرين وفروا خدمات قيمة، كما ينبغي تشجيع موافقتهم الكاملة على الإيديولوجيا الشيوعية. كان هذا أيضاً موقف نقاد جماعة «العبور»(*): ألكسندر فورونسكي (١٨٨٨-١٩٤٣)، وأ. ليجينف (الاسم القلمي لأبراهام غورليك، ١٨٩٣-١٩٣٨) ومجلة «الأرض البكر الحمراء» التي ترأس فورونسكي تحريرها من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٢٧. كان فورونسكي وكثير من أعضاء جماعة «العبور»، مثل أندري بلاتونوف، إيفان كتايف وآناكرافايفا بلشفيين حقيقيين. اعتقد هؤلاء أن «العالم والفنان ينفذان عن وعي أو بلا وعي» أوامر طبقتهما الاجتماعية (فورونسكى)، لكن الفنان الحقيقي أيضاً سيرى ويعبّر حتماً عن حقيقة الحياة. عنت «الواقعية العضوية» لجماعة «العبور» في الممارسة النقدية أن الواقعية الشريفة هي الأسلوب الوحيد الصحيح والطبيعي للطبقة الفتية الصاعدة والمنتصرة. انخرطت جماعة «العبور» في سجالات مستمرة تقريباً مع الجماعات الأخرى المنافسة مثل Lef (الجبهة اليسارية للفن) و RAPP (الاتحاد الروسي للكتاب البروليتاريين).

انقطعت مجلة الطليعيين (Lef) عن الصدور في عام ١٩٢٥، لكنها استأنفت حضورها باسم «New lef» في عام ١٩٢٧. شجعت الجماليات العملية والشكلية و«أدب الحقيقة» من قبيل اسكتشات حول قضايا عامة، أو وثائقيات، سير شخصية، مذكرات رحلات، أفلام سينمائية إخبارية قصيرة... إلخ هدفها رفع مستوى الوعي بالمواطنة في الدولة البروليتارية. اعتبر منظرو وممارسو «الفن اليساري» فنّهم «إنتاجاً» Production وأنفسهم مهنيين بارعين. كان من بين أعضاء جماعة Lef الشعراء فلاديمير مياكوفسكي، نيكولاي أسييف، وفاسيسلي كامينسكي، الكاتب المسرحي سيرغي تريتياكوف، المنظرون الأدبيون بوريس أرفاتوف، أوسيب بريك

(*) تجمع أدبي سوفيتي (١٩٢٣-١٩٣٢) تحلّق أعضاؤه حول مجلة «الأرض البكر الحمراء».

وفيكتور شكلوفسكي، المخرج المسرحي فسيفولود ميرخولد، والمخرجان السينمائيان سيرغي إيزينشتاين ودزيجا فيرتوف. رأى جميع هؤلاء أن الفن ينبغي أن يكون تعبيراً بليغاً عن الحياة أكثر منه مجرد تقليد أو محاكاة بسيطة لها. وهذا الأمر أدخلهم في صراع مع تلك الجماعات التي اعتنقت مفهوم التجسيد الجمالي الصوري Memitic esthetic. عارضت Lef الواقعية البسيكولوجية التي دافعت عنها ومارستها جماعتا «العبور» و«الاتحاد الروسي للكتاب البرولتياريين» لمصلحة فن من شأنه إيضاح الأفكار التقدمية تجسيدياً بشكل حي. وفقاً لذلك نشط كتاب Lef في معظم وسائط الإعلام الحديثة: في السينما والإذاعة وفن الإعلان.

دافعت جماعة «المركز الأدبي للبنائين» (Literaturny tsentr kanstruktivistov) المؤسسة في عام ١٩٢٤ عن أفكار قريبة من تلك التي دافعت عنها جماعة Lef. طوّر منظر الجماعة كورنيلي زيلينسكي (١٨٩٦-١٩٧٠) فكرة أن التعقيدات المتعاظمة للعالم الحديث يجب أن تُخفف وتُختصر في صيغ بسيطة إذا كان لها أن تكون مفهومة من قبل الجماهير، وأن على الفن أن يبادر لتمثيل هذه الصيغ بطريقة واضحة مفهومة. وكنتيجة لهذه النظرية الوظيفية للفن طالبت هذه الجماعة بتساوق أقصى لكل مستوى من مستويات التعبير الفني (الإنشاء، الصوت، الإيقاع، الخيال، الألفاظ، العبارة اللغوية) مع المعنى المقصود. كان بين «البنائين»، كما في Lef و«العبور»، عدد من الشعراء والكتاب الموهوبين مثل إدوارد باغريتسكي، فيرا إنبر وإيليا سيلفينسكي الذين أعلنوا تأييدهم ودعمهم للنظام السوفيتي.

قرّع بيان الأول من تموز /يوليو لعام ١٩٢٥ جماعات الكتاب «البروليتاريين» المتحلقين حول مجلتي «أكتوبر» (Oktyabr) و«في الخدمة» (Na Postu) على «الغطرسة الشيوعية» وعلى الانشقاقات الانتهازية داخل صفوفهم. بنتيجة ذلك انقسم كتّاب مجلة «في الخدمة» وأسس فريق الأغلبية فيها في عام ١٩٢٦ مجلة جديدة بعنوان «في الخدمة الأدبية» التي أصبحت منبر «الاتحاد العام للكتاب البروليتاريين» (فاب – VAPP) ولاحقاً في عام ١٩٢٨ (راب – RAPP). طوّرت منظمتا راب/ فاب فلسفة محافظة للفن في

حين كانتا عنيفتين على الصعيد السياسي. هاجم منظروهما ونقادهما - ليوبولد أفيرباخ (١٩٠٣-١٩٣٩)، جـ. ليليفيتش (الاسم القلمي لـ لابوري كالمانسون، ١٩٠١-١٩٤٥) ويوري ليبيدينسكي (١٨٩٨-١٩٥٩) - فورونسكي وزملاءه لتساهلهم مع «رفاق الطريق»، لكنهم أيدوا أدب الواقعية النقدية في القرن التاسع عشر من النمط التولستوي، ومالوا للموازنة بينه وبين «المادية» والتحليل النفسي الذي سمّوه «ديالكتيك النفس الإنسانية». وصدر عن محيط راب RAPP عدد جيد من الأعمال الجديرة أيضاً.

برغم أن الكتاب الفلاحين لم يكونوا منظمين جيداً مثل زملائهم البروليتاريين، إلا أنه كان لهم تنظيمهم - «الاتحاد العام للكتاب الفلاحين» الذي جاء في المرتبة الثانية عددياً بعد راب - RAPP، واستمر الحضور الجيد «للأدب الفلاحي» في الثلاثينيات. أصدر «الكتاب الفلاحون» عدة مجلات، كانت «أرض السوفيتات» آخرها. وانتمى كتاب وشعراء بارزون، أمثال نيكولاي كلويف، سيرغي كلوتشوف، ألكسي تشاينجن وفيودور بانفيوروف، إلى هذه الحركة.

كان ثمة أيضاً بعض جماعات أدبية أصغر وأقل حضوراً، مثل «اتحاد الفن الحقيقي» الذي ضم جماعة طليعية راديكالية، ونشط بين عامي ١٩٢٧-١٩٣٠. شجعت هذه المنظمة التجريبية الشكلية واستمرت في ممارسات تكعيبية - مستقبلية من قبيل تفكيك الموضوع الموصوف، استبعاد الأفعال Verbs من سياق النص... الخ. سعت هذه الجماعات، عبر مخالفة أو تجاهل لمنطق الأشياء، إلى رفع الغطاء عن حقيقة أعمق، وكانت بذلك الجماعة الأدبية الوحيدة في روسيا القريبة من السوريالية. عاشت هذه الحركة فترة قصيرة، ثم لفّها النسيان إلى أن أعيد اكتشافها أدبياً لاحقاً في الستينيات.

كان ثمة بعض الجماعات الأخرى المشاكسة والأكثر غموضاً مثل «البعث» (Voskresenie) التي نشطت فيما بين ١٩١٧-١٩٢٨، وهذه ذات توجه ديني وفلسفي، وقد اعتقل معظم أعضائها في عامي ١٩٢٨-١٩٢٩. كان المنظر الأدبي الكبير ميخائيل باكونين قريباً من هذه الجماعة.

كثيرون من أبرز الكتاب والشعراء لم ينتموا لأي من الجماعات المذكورة أعلاه وبقوا مصنفين ضمن كتلة «رفاق طريق» (طبعاً أي كاتب رغب في أن تُنشر أعماله كان، حتى أثناء مرحلة «نيب Nep»، على الأقل مؤيداً للنظام السوفيتي). تجدر الإشارة أيضاً إلى أن نسبة من لم تطلهم التصفيات الجارية في الثلاثينيات من كتلة «رفاق الطريق» كانت أعلى مقارنة بالكتاب الذين انتموا إلى جماعات منظمة.

في العشرينيات وحتى أوائل الثلاثينيات بقي ثمة جماعات متنافسة أيضاً في حقل النظرية الأدبية والجمالية. طوّرت «المدرسة السوسيولوجية» لبافل ساكولين، فاليريان بيريفيزيف وفلاديمير فريتش نظرية رأت أن تاريخ الأدب كان سجلاً لصراع مستمر بين أساليب متصارعة لطبقات اجتماعية متناقصة. وفي عام ١٩٣٠ شجبت الأكاديمية الشيوعية منهج المدرسة السوسيولوجية باعتباره نوعاً من «سوسيولوجيا فجة»، ووُضع بذلك حد لأي بحث حر للعلاقة بين الفن والمجتمع.

بحلول أواخر العشرينيات تراجعت المدرسة الشكلانية عن أكثر مواقفها راديكالية، وركزت على «جدلية الشكل والمضمون السوسيو – تاريخي». تخلى شكلوفسكي، في الحقيقة، علناً عن النظريات الشكلانية في عام ١٩٣٠. مع ذلك ظهر بعض من أهم أعمال المدرسة الشكلانية في أواخر العشرينيات. استقبل كتاب فلاديمير بروب «مورفولوجيا الحكاية» (Morfologia Skazki) الصادر في عام ١٩٢٨ بقليل من الاهتمام آنئذ، لكن ثبت أنه ينطوي على أهمية تأسيسية عندما ترجم إلى الإنكليزية في عام ١٩٥٨. ووضع يوري تينيانوف بمؤلفه «القدماء والمجدّدون» (Arkhaisty i novatory) الصادر في عام ١٩٢٩ مخطط تطور أدبي مبني على مبادئ بنيوية. وسعى بوريس إيخنباوم في الجزء الأول من عمله الضخم «ليف تولستوي» الصادر في عام ١٩٢٨ للبرهان على أنّ أزمة تولستوي الفلسفية والدينية قد ارتبطت ببحثه كروائي عن أشكال فنية جديدة. وشهد العام التالي، ١٩٢٩، ظهور دراسة ميخائيل بختين «القضايا الفنية في إبداع دوستويفسكي». وبرغم أن بختين نفسه لم يكن شكلانياً، إلا أن عمله لم يشكل نواة فحسب لتفسير بنية روايات

دوستويفسكي، بل ونظرية للفن الروائي بوجه عام. كما شكل بذلك أيضاً استكمالاً للعمل الرائد الذي قام به الشكلانيون.

إجمالاً كانت المرحلة الممتدة من عام ١٩٢٥ إلى عام ١٩٣٢ – برغم الارتباكات الجدية جداً في أكاديمية العلوم والجامعات – مرحلة إنجازات معتبرة على صعيد العلم النظري والنقد أكدها ورسخها البدء بإصدار طبعات أكاديمية لمجموعات أعمال تولستوي (١٩٢٨–١٩٥٨)، دوستويفسكي (١٩٢٦–١٩٣٠)، تشيخوف (١٩٣٠–١٩٣٣) ولكلاسيكيي الأدب الروسي الآخرين.

أصدرت كل واحدة من الجماعات الأدبية المذكورة أعلاه بعض الأعمال الفنية من روايات وقصص متفقة بدرجة أكثر أو أقل مع نزعتها الأيديولوجية. برز بين كتاب النثر في جماعة «العبور» كل من آنا كرافايفا، إيفان كتايف، أندري بلاتونوف وأرتيوم فيسيولوف. كتبت آنا كرافايفا (١٨٩٣–١٩٧٩) عن حياة فلاحيي وحرفيي الأورال ماضياً وحاضراً. كانت روايتها «المنشرة» (Lesozavod) الصادرة في عام ١٩٢٨ من أوائل الأعمال التي صوّرت دخول المكننة إلى الريف السوفيتي. عملت كرافايفا رئيسة تحرير مجلة الكومسمول «الحرس الفتي» من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٣٨ وأصبحت واحدة من فرسان الواقعية الاشتراكية في سنوات حكم ستالين.

صوّر إيفان كتايف (١٩٠٢–١٩٣٩) أيضاً الحياة في القرية السوفيتية. قوبلت روايته القصيرة «الحليب» (Moloko) الصادرة في عام ١٩٣٠ بهجوم ضار بسبب تصويرها الحماسي لمزارع منتج ألبان مكتفٍ وناجح. وربما تنبأ كتايف بمصيره في قصة «الشاعر» (Poet) التي تحكي عن حياة قصيرة وتراجيدية لشاعر من حركة الثقافة البروليتارية، لواحد من «جيل القدر المشؤوم». فقضى كتايف نحبه في التصفيات الجارية في الثلاثينيات وكذلك فيسيولوف (الاسم القلمي لنيكولاي كوتشكوروف، ١٨٩٩–١٩٣٩)، الكاتب من الطبقة العمالية والناشط البلشفي. تذكّر قصص فيسيولوف في مجموعة «وطني» (Strana rodnaya) لعام ١٩٢٦ ببوريس بيلنياك من حيث زخرفها الفني وفي تأكيدها على الطبيعة الفوضوية القاسية للثورة. عملا فيسيولوف

الأساسيان هما رواية «روسيا المعمدة بالدم» حول الثورة والحرب الأهلية، والرواية التاريخية «امرحي يا فولغا» الصادرة في عام ١٩٣٢ حول غزو القوزاقي يرماك لسيبيريا.

لم يظهر أندري بلاتونوف (١٨٩٩-١٩٥١) شخصيةً بارزة في أدب القرن العشرين إلا بعد موت ستالين. ولد ابناً لأسرة من الطبقة العاملة وعلّم نفسه بنفسه. عمل مهندساً للكهرباء واستصلاح الأراضي، وبقي مجرد كاتب وشاعر هاوٍ حتى عام ١٩٢٧ عندما جذبت مجموعته القصصية «خزانات إبيفاني» (Epifanskie Shlyuzy) اهتمام الناس ولفتت الأنظار إليه. تحكي قصة «خزانات إبيفاني»، التي غدت عنواناً للمجموعة القصصية، قصة مهندس اسكتلندي استُدعي إلى روسيا من قبل القيصر بطرس الأكبر للعمل من أجل بناء خزان مائي ضخم. عندما أدرك تدريجياً أن المشروع غير عملي أدرك أيضاً مصيره المشؤوم، وأنه سيلقى حتفه ولن يرى وطنه ثانية. تجمع القصة كماً ثميناً من التفاصيل الحية عبر معالجة حاذقة ومشوقة ومع قوة رمزية عظيمة. يطور بلاتونوف في هذه القصص وفي قصص كثيرة أخرى موضوع الصدام التراجيدي بين الأحلام الإنسانية وبين عطالة الطبيعة وتعقيد الحياة. عملا بلاتونوف الأكثر عمقاً، روايتاه «تشيفينغور» و«حفرة الأساس»، المكتوبتان في العشرينيات، لم ينشرا في الاتحاد السوفيتي وظهرا في الغرب في عام ١٩٧٢ و١٩٧٣ على التوالي. «تشيغينغور» رواية خيالية رمزية تتمحور حول مطلب دونكيشوتي - سيادة الأخوّة والسعادة في بلاد الاشتراكية المنتصرة في عام ١٩٢١، مطلب ينتهي إلى إحباط وتراجيديا. تمثّل دونكيشوت السوفيتي بالآنسة روزا لوكسمبورغ القائدة الشيوعية التي قُتلت في برلين في عام ١٩١٩، التي كان مؤملاً وفق الدونكيشوتية السوفيتية أن تعود الحياة إلى جثتها المتحلّلة مع انتصار البروليتاريا. فيصبح الموت نفسه قوة إيجابية، إذ يمهد الطريق لجيل مناسب أكثر لتحقيق الألفية الشيوعية السعيدة، لكن مع الإيحاء القوي بأن البعث المجيد الذي يحلم به شيوعيو تشيغينغور ليس أكثر من وهم.

رواية «حفرة الأساس» (Kotlovan) متشائمة أيضاً. اجتمع فريق من العمال لتشييد مبنى ضخم سيكون ذات يوم سكناً لكل البروليتاريا في المنطقة في جو من الانسجام الأخوي التام. لكن كل ما فعلوه تعميق حفرة من التناقض الرهيب بين التوقعات المفعمة بالثقة لهؤلاء الناس البسطاء وبين عبث أحلامهم الفاضح. تطرقت «حفرة الأساس» أيضاً لموضوع تجميع الزراعة الذي لم تعتبره إجراء وحشياً فقط، بل وغباء عبثياً أيضاً.

كانت جماليات جماعة Lef والطليعيين مشجعة ومواتية لنمط خاص من النثر ولمزج الخيالي بالوثائقي. كانت قصيدة مياكوفسكي «اكتشافي لأميركا» عام ١٩٢٦ مثلاً أول على ذلك، وجاءت السيرة الذاتية المتخيلة لبوريس باسترناك «صك الأمان» لعام ١٩٣١ مثلاً آخر. وفي هذا السياق كانت مقالات فيكتور شكلوفسكي حول الأدب، مثل «حول نظرية الأدب» لعام ١٩٢٥ وكتبه الكثيرة عن شخصيات أدبية وتاريخية مختلفة، مثل «ملتقي كوماروف، ساكن مدينة موسكو» لعام ١٩٢٩، «تشولكوف ليفشين» (١٩٣٣)، «ماركو بولو» (١٩٣٦)، «حول مياكوفسكي» ١٩٤٠، بارعة، مثيرة ومفعمة بالحيوية وعكست ومضات مضيئة من التبصر في الأمزجة والأفكار وحكمة حياتية صلبة، إضافة إلى استطرادات كثيرة. طوّر شكلوفسكي أسلوباً بليغاً ذا خصوصية مع عبارات شديدة الدقة في إصابتها المعنى، وتقنيات جديدة من قبيل التغيير المستمر للموضوع المطروح، ثم الرجوع إليه عرضاً بردود أفعال مدروسة، لكن مع التظاهر «بعدم الدراية» وادعاء السذاجة. أما روايتا الكاتب الشكلاني المثقف يوري تينيانوف التاريخيتان - «كوخليا» (١٩٢٥) حول الشاعر فيلهلم كوخيلبيكر و«موت وزير - مختار» (Smert vezir- Mukhtar) حول الكاتب المسرحي ألكسندر غريبايدوف، الذي قُتل في طهران عندما كان في مهمةٍ دبلوماسية - فنجحتا في الجمع بين قوة الخيال والثقافة العلمية.

كان كاتب القصة للقصيرة العظيم اسحق بابل من المشاركين في تحرير مجلة "Lef" وقريباً من جماعتها بأشكال أخرى معيّنة أيضاً. تقترب «قصص أوديسية»، التي نشرها منفردة في أوائل العشرينيات، ثم جمعها في كتاب في أواخر عام ١٩٢٧، من فيليتونات الجرائد. قصص بابل نموذج للشكل

«الخفيض» الذي يرقي إلى مستوى الفن «الرفيع». حداثتها من النوع التعبيري – نثر شبيه أو معادل لرسوم شاغال ويشاركها أيضاً المواضيع المطروحة، أو لموسيقا باليه بروكوفيف بألوانها الغنية وانتشائها وحدة أصواتها المتنافرة. تكمن قوة بابل العظيمة في نجاحه في الجمع إلى حد الانصهار بين الغنائية الحالمة والطبيعية الوحشية. وقد عبّر شكلوفسكي عن هذه الحالة بقوله إن بابل سعى جاهداً للتحدث بصوت واحد عن البطولة وعن مرض السيلان الجنسي. الموضوع المركزي فعلياً لكل أعمال بابل هو الصراع بين الإنسان الفيزيقي الذي يعيش بغرائزه، وبين الإنسان المثقف الذي يعيش بالأفكار، بين الخيّالة القوزاق في «الفرسان الحمر» الذين يشكلون معظم الصنف الأول والشخصيات اليهودية التي تشكل معظم الصنف الثاني، برغم أن ثمة استثناءات معلومة في كلا الجانبين. تركز المواضيع اليهودية الطاغية في أعمال بابل على فكرة الجمع أو التأليف بين اليهودية كسمة Jewishness وبين الشيوعية الحية والحرة في شخصية واحدة. بدا بابل مؤمناً بهذا المثل الأعلى حتى النهاية وعبّر عنه في بعض قصصه في الثلاثينيات. كان بابل حرفياً شديد التدقيق، أعاد النظر في أعماله وأعاد كتابتها بشكل مستمر، ولذا لم ينشر إلاّ القليل في الثلاثينيات، لكن أعماله الأخيرة عالية الجودة والمستوى، ولاشك في أنه قضى ضحية التصفيات الستالينية في أوج قوته الإبداعية.

نشر كتّاب «راب RAPP»، المساهمين في تحرير مجلة «في الخدمة»، نثراً تقليدياً في الغالب. أحرز فيودور غلادكوف (١٨٨٣–١٩٥٨)، أحد الكتاب المشمولين في حينه برعاية مكسيم غوركي، نجاحاً غير عادي إثر نشر روايته «الإسمنت» (Tsement) في عام ١٩٢٥ التي جاءت تجسيداً لمبدأ «رواية الإنتاج» Production novel في الواقعية الاشتراكية. فوصفت الكفاح البطولي والناجح لعاملٍ شيوعي ومحارب قديم في الجيش الأحمر لبدء الإنتاج في معمل للإسمنت لم يكن صالحاً أو جاهزاً للعمل أثناء الحرب. وجد نقاد جماعة Lef تناقضاً لا يُحل بين «هرقلية» البطل ومحاولات المؤلف لإضفاء «بسيكولوجيا» معينة عليه، غير أن نقاداً كثيرين، بمن في ذلك غوركي، رأوا أن الرواية نقلة في الوقت المناسب في الاتجاه الصحيح. روايات غلادكوف التالية لم تحظ بمثل

نجاح «الإسمنت». أصاب ألكسندر فادييف (١٨٩٥-١٩٦٣) نجاحاً ضخماً بنفس القدر تقريباً من خلال روايته «الهزيمة» (Razgrom) لعام ١٩٢٧ حول كفاح مجموعة خاصة من الفدائيين «الحمر» في منطقة الشرق الأقصى أثناء الحرب الأهلية. بدا واضحاً في هذا العمل تأثر الكاتب بليف تولستوي، كما بأعمال أخرى أيضاً لكتاب مدرسة «راب RAPP». لم يقدم فادييف شخصياته كأفراد فقط، بل حاول الغوص في أعماقهم مطعماً سرده بإحساس جديد حاد بالقيم وبأخلاقية «بلشفية» جديدة. صعد فادييف إلى مرتبة كبيرة في سيرته، لكن أكثر كرجل إدارة منه ككاتب، إذ ترأس «راب RAPP» ولاحقاً اتحاد الكتاب السوفييت.

أصاب ميخائيل شولوخوف (١٩٠٥-١٩٨٤)، زميل فادييف الأصغر سناً، النجاح الأعظم في حياته في عمر أبكر. لقي شولوخوف، القادم من منطقة الدون - علماً أنه لم يكن قوزاقياً - اهتماماً عرضياً فقط عندما نشر «قصص من الدون» (Donskie rasskazi) في عام ١٩٢٦. لكن جعلته رواية «الدون الهادئ» (صدر الجزء الأول في عام ١٩٢٨، الثاني في عام ١٩٣١، الثالث في عام ١٩٣٣ والرابع في عام ١٩٤٠) الكاتب السوفيتي الأول، ثم عزّز موقعه هذا إثر نشر رواية «الأرض البكر» (Podnyataya tselina) [صدر جزؤها الأول في عام ١٩٣٢ والثاني في عام ١٩٦٠]. تغطي رواية «الدون الهادئ» الحياة في موطن قوزاق الدون من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩٢١. صُنف هذا العمل في المرتبة الثانية بعد رواية تولستوي «الحرب والسلم» من حيث عدد الشخصيات التاريخية والأحداث التاريخية أيضاً الموثقة هنا، ورسم لوحة بانورامية لحياة القوزاق في السلم وفي زمن الحرب وفي سنوات الهياج والاضطراب الثوري. تضمنت الرواية الكثير من الشخصيات المصوّرة بحيوية، ومن بينها بعض الشخصيات النسائية المتميزة. ثمة قليل من الانحياز الشيوعي في الرواية. صُوّر القوزاق، الأعداء الرئيسيون للثورة، قساة، عنيفين، خشني الطباع، لكن وأيضاً مزارعين كادحين بجد وجنوداً شجعاناً. فالبطل الجذاب. جيورجي ميليخوف، الذي تملك عائلته مزرعة جيدة، يتخذ الخيار أو الجانب الخطأ في الحرب الأهلية وليصبح قائداً لعصابة الثورة المضادة في قضية خاسرة.

«الدون الهادئ» واحدة من الروايات القليلة في الأدب الروسي التي تصف الحياة الداخلية للرجال والنساء غير المتعلمين بإقناع ودون تجميل. يتداخل خط الحبكة الروائية، وفق ما يمليه مسار التاريخ، مندمجاً مع قصة الحب التراجيدية لميليخوف وأكسينيا أستاخوفا زوجة جاره، تلك العلاقة التي تكتسب تعقيداً نظراً لحب زوجة ميليخوف له (لزوجها) وعدم قدرة أستاخوف على تجاوز محنة خسارته لأكسينيا. قصة الحب مروية بأسلوب يجعلها قابلة للتصديق، دون سنتمنتالية وبقوة تراجيدية. تكمن قوة شولوخوف العظيمة الأخرى في وصفه الساحر للطبيعة المندمج على نحوٍ هارموني بالسرد. هكذا تعتبر «الدون الهادئ» رائعة فنية جلبت باستحقاق لشولوخوف جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٦٥.

برز ضمن جماعة «اتحاد الفن الحقيقي» من كتاب النثر دانيل خارمس (اللقب القلمي لـــ يوفاتشيف، ١٩٠٥-١٩٤٢) وقسطنطين فاجينوف (اللقب القلمي لـــ فاجينجيم، ١٨٩٩-١٩٣٤). في قصص خارمس القصيرة والقصيرة جداً يخلق التضارب بين الدقة في متابعة التفاصيل وإقحام الغروتسك عالماً من العجب السوريالي. لم يستطع خارمس خلال حياته نشر سوى قصائده وقصص للأطفال استطاع فيها إطلاق العنان لإحساسه السخيف بالمفارقات الفكهة المضحكة. لكن أعماله الموجهة للكبار أعيد اكتشافها في الستينيات ونُشرت في الغرب. أما روايات فاجينوف «أغنية العنزة» (Kozlinaya Pesn) لعام ١٩٢٨، «أيام وأعمال سفيستونوف» (Trudy i dni Svestunov) لعام ١٩٢٩ و«بامبوتشادا» لعام ١٩٣١ فبرز فيها الغروتسك والمحاكاة المضحكة والتلاعب اللفظي والنص الأدبي الفرعي المرافق للنص الأصلي، كما تشير إلى ذلك عناوين الروايات: «أغنية العنزة» تورية عن إيتمولوجيا Tragoidia(*) اليونانية. ترسم الرواية ذاتها صورة كابوسية لمدينة لينيغراد كمدينة موتى ثقافية مسكونة بمثقفين سابقين مع إحالة تراث المدينة العظيم إلى نص الرواية الفرعي Subtext.

(*) واضح هنا اللعب بالألفاظ لخلق إيحاء أو معنى آخر.

كان مازال معظم الأعمال الأدبية الجيدة في هذه الفترة من إنتاج كتّاب «رفاق الطريق» الذين لأسباب مختلفة لم ينضموا إلى أية جماعة منظمة. كانت جماعة «الإخوان السيرابيونيون» المشكلة في مطلع العشرينيات قد حظرت واختار كل واحد من أعضائها سبيله الخاص المتميز والناجح في كل حالة على حدة. فتطور بنيامين كافيرين (١٩٢٠ –) إلى روائي سوفيتي بارز دون التضحية بكماله الفني. رواياته لافتة بنيوياً، متحدية فكرياً، وتميل لأن تتضمن نصاً أدبياً فرعياً. فتطرح رواية «المشاغب» في قالب فني أزمة النظرية الجمالية التقليدية، كما تتطرق بشكل مقنع إلى سقوط متدرج للمدرسة الشكلانية. ويطور كافيرين في كل واحدة من رواياته التالية حبكته من خلال عقد مقارنات متوازية لمصائر شخصيات فكريا وبسيكولوجياً: لمهندس ورسام في رواية «فنان غير معروف» (Khudozhink neizvesten) لعام ١٩٣١، للغوي وبيولوجي في رواية «تحقيق رغبة» (Ispolnenie zhelaniy) لعام ١٩٣٤–١٩٣٥، أو لمستكشف من عهد ما قبل الثورة وملاَّح جوي سوفيتي في رواية «قبطانان» (Dva Kapitana, 1944 -1934).

تخلى فسيفولود ليفانوف (١٨٩٥–١٩٦٣) عن طريقته النمنمية التعبيرية وحاول الالتحاق بالخط العام السائد في الأدب السوفيتي، لكنه لم يقدّم أعمالاً رائعة تضاهي أعماله الأولى باستثناء ربما رواية السيرة الذاتية «مغامرات فقير» (Pokhozhdeniya fakira, 1934-1935). اتبع قسطنطين فيدين النهج ذاته، لكن مع بعض التأخير. تعرضت قصته الطويلة «ترانسفال» (١٩٢٦) لهجوم النقاد بسبب التضمين الواضح فيها الذي يشير إلى أن رجل الأعمال الغربي البارع والقليل الوجدان هو القوة الوحيدة القادرة على الإقلاع بالاقتصاد السوفيتي؛ في حين جاءت روايته الثانية «الأخوة» (Bratya) لعام ١٩٢٨ نسخة شاحبة عن روايته السابقة «المدن والسنين». شكلت رواية فيدين الأولى وفق النهج الواقعي الاشتراكي «سرقة أوروبا» (Pokhishenie Evropy) محاولة للمقارنة بين الركود الذي يصيب أوروبا وبين الانطلاقة النشيطة للاتحاد السوفيتي في ظل خطة ستالين الخمسية. كان ميخائيل زوشينكو إلى حد بعيد الكاتب الأعظم نجاحاً ضمن جماعة «الأخوان السيرابيونيون» والذي سنناقشه في سياق مختلف.

برز بين كتاب «رفاق الطريق» الآخرين يوري أوليشا (١٨٩٩-١٩٦٠) الذي يدين بشهرته إلى حد كبير لرواية قصيرة بعينها كانت الأكثر تميزاً وإثارة للاهتمام في نتاجه هي «الحسد» (Zavist) لعام ١٩٢٧. تتطرق هذه الرواية إلى صراع بين أشخاص سوفيت جدد - بين مخلصين عمليين وآخرين حالمين غير فعالين مازالوا يحتفظون ببقايا ذهنية بورجوازية عتيقة. تمثل كل جانب بجيلين - جيل أربعيني وآخر حديث السن، وطرح الصراع القائم بأسلوب ملتبس بارع. ففي حين يبرز «الإنسان السوفيتي» رابحاً بوضوح، فإن نجاحه بادٍ من خلال عيون الخاسرين الحسّاد الذين يستطيع القارئ تمييزهم بشكل جيد، كما أن صورته الإيجابية معروضة من خلال تفاصيل صغيرة مدخلة بشطارة دون إقحام. وحتى يومنا هذا تبقى «الحسد» الرواية الأكثر «حداثة» بين كل الروايات الروسية. أوليشا مخرج سينمائي وكاتب في آن معاً استخدم حيلاً سينمائية، (وقفات صمت، حركة سريعة، درجات الزوم، لقطات زاوية وأخرى منعزلة)، ورمزية فرويدية مثيرة لافتة وحبكة سوريالية متطورة في نصٍ حيوي ومسلٍ حتى على المستوى الظاهري السطحي. قصص أوليشا القصيرة القليلة العدد، مثل «بذرة الكرز» (Veshenvaya Kostochka)، «الحب» (Lyubov) و«ليومبا» رائعة أيضاً، لكن مجموع أعماله القصصية الجدية صغير، لأنه اضطر للصمت خلال العهد الستاليني.

بوريس بيلنياك كاتب «حداثي» آخر كان بلا ريب الناثر السوفيتي الأكثر بروزاً في مطلع العشرينيات، لكنه عانى لاحقاً في هذه المرحلة بعض المصاعب التي أفضت أخيراً إلى اعتقاله، ثم إعدامه في عام ١٩٣٧. فُهمت قصته «القمر الذي لا يغيب نوره» (Povest nepogashennoy luny) لعام ١٩٢٦ على أنها استفزاز صريح بطريقة مقنّعة لاتهام ستالين باغتيال القائد الشهير للجيش الأحمر ميخائيل فرونزي، لذا حظر نشرها فوراً. وفي عام ١٩٢٩ نشرت دار نشر للمهاجرين في برلين قصة بيلنياك «شجرة الماهوغاني» (Kracnoe derevo). تضمنت هذه فقرات يمكن تفسيرها من قبيل التعاطف مع التروتسكيين المفصولين من الحزب ومع الكولاك الجارية

تصفيتهم. برغم ذلك سُمح لبيلنياك بالسفر إلى الخارج (إلى الشرق الأدنى والشرق الأقصى وإلى الولايات المتحدة). أثمرت رحلاته هذه عدداً من القصص كان الخارج مسرح أحداثها، إلى جانب انطباعات حول الحياة الأميركية بعنوان «أوكي: رواية أميركية» (Okey: Amerikansky roman). ظلت أعمال بيلنياك المتأخرة لا أقل من سابقاتها في المراحل المتقدمة، من حيث اتصافها بالمجازات الملغزة، وظلت تنقل وجهة نظر غامضة، لكن مدركة حوله أزمة الحياة الروسية والحياة الإنسانية بعامة أيضاً. وهكذا شكل نثر بيلينياك. جزءاً من «الحداثة» الأوروبية، مثله مثل أعمال معاصريه فرجينا وولف وجيمس جويس.

طوّر ليونيد ليونوف (١٨٩٩-)، الذي كتب بداية بنفس الطريقة الزخرفية التي كتب بها بيلينياك، بشكل ما أسلوباً مختلفاً في الأولى من رواياته الطويلة الكثيرة، «اللص» (Vor) لعام ١٩٢٧. كانت شبيهة، كما أشار ليونوف نفسه، بروايات دوستويفسكي. اللص هو ميتكا فيكشين، بطل حرب بلشفي، تسبّب شعوره بالذنب إزاء قتله بلا مسوغ ضابطاً أبيض، إضافة لخيبة أمله بتفاهة الحياة السوفيتية في ظل «السياسة الاقتصادية الجديدة» (نيب NEP)، في دفعه باتجاه آخر، بحث أصبح رئيس عصابة لصوص. اتسمت الرواية بحبكة معقدة محورها الرئيس ولادة جديدة أخلاقياً للبطل، إلى جانب شخصيات كثيرة - عديد منها دوستويفسكية الطابع. ثم حدثت انعطافة كبرى في حبكة الرواية مع حضور شخصية جديدة هي الكاتب فيرسوف الذي يمثل الأنا الثانية للمؤلف والذي يشتغل على رواية حول فيكشين وشخصيات أخرى في النص. وعلى الرغم من بعض التفاصيل الوصفية الجيدة والتحليل البسيكولوجي المصقول ظاهرياً للشخصيات الثانوية، إلا أن رواية «اللص» لم تبلغ كثافة دوستويفسكي، وتبدو أحياناً قريبة، على نحو غير مريح، من المحاكاة التافهة غير المتعمدة لخيال وحبكة دوسنويفسكي.

في فترة ما قبل عام ١٩٣٤ كان النقد الحقيقي مازال ممكناً في الاتحاد السوفيتي وبرع فيه كتاب عديدون. كان ميخائيل زوشينكو (١٨٩٥-١٩٥٨)،

أحد أعضاء جماعة «الأخوان السيرابيونيون» لسنوات كثيرة، الكاتب الروسي الأكثر شهرة في الاتحاد السوفيتي وفي أوساط القراء المهاجرين أيضاً. قدّم وصفاً وتصويراً للحياة السوفيتية اليومية مع التركيز على مزعجاتها وظلمها ولامعقوليتها بلغة إنسان سوفيتي محافظ «شبه مثقف» تكيف مع النظام السوفيتي القائم، وتعتبر العقلية القديمة المحافظة للعوام شبه المثقفين موضوع قصته أيضاً. تخلق لغة زوشينكو الحكائية الشكل أثراً سخرياً مضحكاً ناجماً عن التنافر السخيف بين الحقيقة والخطاب الحماسي المستخدم لنقلها. وكان من شأن هذه اللغة أيضاً حماية المؤلف من تهمة هجائه للنظام السوفيتي: فهي معبرة عن وجهة نظر بورجوازي صغير شبه مثقف مازال مضلّلاً أو غير مهتدٍ بعد، حجة يمكنه بها مواجهة نقاده. قدّر القارئ السوفيتي أسلوب زوشينكو هذا ورحّب به كمريحٍ من اللهجة البطولية الحماسية السائدة للغة الأدب السوفيتي والحياة العلمة، في حين رأى فيها المهاجرون والمعارضون فضحاً لزيف النظام السوفيتي.

أصاب فريق إيليا إلف ويفغيني بيتروف (الاسم القلمي لإيليا فينزيلبيرغ، ١٨٩٧-١٩٣٧) ويفغيني بيتروفيتش كتايف (١٩٠٣-١٩٤٢) نجاحاً بعملهم المشترك «الكراسي الأثنتا عشر» (Dvenadtsat Stulev) لعام ١٩٢٨. منحت حبكة العمل - تعقب كنز مخبوء في كرسي من اثنتى عشر كرسياً بيعت كل واحدة لجهة مختلفة - فرصة خلق مشاهد ساتيرية من الحياة السوفيتية في مرحلة «النيب NEP». البطل محتال بارع اسمه اوستاب بيندر يتعاطى مع عالم من السذج والبيروقراطيين الأغبياء والماديين الجشعين برباطة جأش تهكمية. وفي «العجل الذهبي» (Zolotoy telenok) لعام ١٩٣١ يرى بيندر أن أسهل طريقة ليصبح مليونيراً هي في عثوره على سوفيتي من ذوي الملايين الكثيرة وتخليصه من واحد من ملايينه. وعثر على الشخص المطلوب بسرعة. يعد هذا العمل النقدي الساخر لروسيا ستالين في ظل الخطة الخمسية الأولى في «العجل الذهبي» أكثر حدة من هجاء روسيا في ظل «النيب NEP» في «الكراسي الاثنتا عشر». استقبل «العجل الذهبي» ببرودة من جانب النقد السوفيتي الروسي، لكن بقي إلف وبيتروف مشهورين. وفي عام ١٩٣٥-١٩٣٦ قاما

برحلة بالسيارة عبر الولايات المتحدة استمرت ستة أشهر وصفاها في «أمريكا بطابقٍ واحد» لعام ١٩٣٦، وجاء عملاً ذكياً وممتعاً. بعد موت إلف بمرض السل لم يكتب بيتروف شيئاً ذا أهمية تذكر، ومات لاحقاً في تحطم طائرة بينما كان يعمل مراسلاً حربياً.

ثمة كتاب مرموقون آخرون انتقدوا مرحلة «نيب NEP» والخطة الخمسية، مثل فالنتين كتايف (١٨٩٧-) الذي وصف في روايته «المختلسون» (Rastratchiki) لعام ١٩٢٧ مغامرات موظفين اثنين عملا في مؤسسة موسكو الحكومية اختلسا المال العام وأنفقاه على هواهما، وبانتليميون رومانوف (١٨٨٥-١٩٧٨) الذي تطرق في رواياته العديدة، مثل «الرفيق كيسلياكوف» (Tovarish Kislyakov) لعام ١٩٣٠ وقصصه القصيرة إلى أسوأ الجوانب في المجتمع الجديد، مثل جهل وجلافة البيروقراطيين «البروليتاريين» الجدد ونفعية معاونيهم من «رفاق الطريق»، أو فجاجة السلوك الجنسي في المجتمع الجديد.

في جو عام أصبحت فيه المناقشة الحرة للواقع المعاصر تدريجياً أكثر صعوبة غدا لجوء بعض الكتاب الجديين إلى القصص والروايات التاريخية أمراً محتماً. فتطور ألكسي نيكولايفيتش تولستوي (١٨٨٣-١٩٤٥) العائد إلى الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٢٣ إلى روائي ملحمي رائع أتى ربما في المرتبة الثانية بعد شولوخوف. وصف في ملحمته النثرية الأولى الضخمة «رحلة عبر الآلام» (Khazhdenie po mukam) مصير الانتلجنتسيا الروسية عشية الثورة وفي سنواتها الأولى. ورسم في ملحمته الثانية «بطرس الأول» (Petr I) لوحة بانورامية لعهد القيصر بطرس الأكبر. اتبع تولستوي تجربة سميّه في توسيع مجال اهتمام الراوي، بدءاً من المقامات الرفيعة في بلاط القيصر وحاشيته ونزولاً في السلم الاجتماعي وصولاً إلى البؤساء المحكومين بجرائم الذين يجرون ويدحرجون الأخشاب في الضفاف السبخة لنهر النيفا. وكان كسلفه، ليف تولستوي، ذا قدرة عظيمة على رسم صور الناس واستخدام الكلمة الدقيقة المناسبة في وصف الانطباع الحسي ورد الفعل الفيزيولوجي. وبفضل بحثه التاريخي الدؤوب تميزت ملحمة «بطرس الأول» بغنى التفاصيل الحية. وبوجه عام نجح تولستوي في الجمع بين السرد الواقعي والصورة القدسية النبيلة

لبطرس الأكبر - ربما في خرق واعٍ للصدق أو الدقة التاريخية. بدا ستالين معجباً ببطرس الأكبر وأيضاً بإيفان الرهيب الذي أبدع تولستوي أيضاً صورة إيجابية له في مسرحية حملت ذلك العنوان (١٩٤٣). شكلت رواية «بطرس الأول» نجاحاً عظيماً وتم إخراجها في فيلم سينمائي ضخم، وشجعت من ثم فيضاً من روايات تاريخية وأفلام ميّزت بمجموعها اتجاهاً نحو أيديولوجيا قومية محافظة وحربية عشية الحرب العالمية الثانية.

ثمة روايات تاريخية أخرى تستحق الذكر، مثل «تسيشينا» (١٩٣٢-١٩٣٥)، العمل ذي الطابع الوثائقي حول الحرب الروسية - اليابانية لعام ١٩٠٤-١٩٠٥ للروائي ألكسي نوفيكوف - بريبوي، «محنة سيفاستوبول» بقلم سيرغي سيرغييف - تسينسكي (١٨٧٥-١٩٥٨)، وسلسلة روايات عن قمم في الأدب الروسي للكاتبة أولغا فورش (١٨٧٣-١٩٦١) مثل ثلاثيتها عن راديشيف: «الاختمار اليعقوبي»، «الإقطاعية القازانية» و«الكتاب الحاسم».

شهدت مرحلة الخطة الخمسية الأولى (١٨٢٨-١٩٣٢) نشوء مبدأ «رواية الإنتاج» التي غدت بمثابة المعلم الرئيسي للواقعية الاشتراكية. تضافرت ظاهرتان راديكاليتان جديدتان لخلق هذا المبدأ. تمثلت الأولى في مبادرة «راب RAPP» (هي في هذه الحالة أفكار طرحتها سابقاً جماعتا «ليف Lef» و«البناؤون») لإرسال مجموعات من الكتاب إلى مواقع البناء والإنتاج لاكتساب خبرات العمل والمهارات التقنية على أرض الواقع واستخدام هذه المعرفة في أعمالهم الفنية والإسهام في التقدم الاقتصادي للأمة بالتصوير الصادق والصحيح للإنجازات ونقد مواطن الضعف والتقصير. طبقاً لذلك تعاطت الروايات السوفيتية، بدءاً من هذه المرحلة ولاحقاً مع الناس كعمال منتجين أكثر مما تعاملت مع حياتهم الشخصية. تمثلت الظاهرة الثانية في نشوء ما سمتها كاترين كلارك «الحبكة الأساسية» لرواية الواقعية الاشتراكية. تنشأ الحبكة من تقدم العمل في المنشآت الصناعية ووسائط النقل والاتصال، في المزارع التعاونية، في معاهد البحث... إلخ. تتمثل القوى الفاعلة هنا في الأبطال الإيجابيين (رجالاً أو نساءً) الذين يتغلبون على كل العوائق في العمل وصولاً إلى الخواتيم الناجحة؛ في الحزب الذي يدعمهم

ويتابع ويراقب تقدمهم؛ وفي شتى القوى الأخرى البشرية وغير البشرية، مثل المخربين والكوارث الطبيعية التي يمكن أن تعترض طريقهم. دور الفرد في هذه الحبكة محدّد في ضوء انتمائه (رجلاً أو امرأة) إلى طبقة اجتماعية محددة. البطل أو البطلة برولتياري (كقاعدة عامة)، أو فلاح (كاستثناء). الأوغاد هم المنتمون إلى طبقة اجتماعية معادية: الكولاك، البيض، الرأسماليون، أو رجال الدين المتنكرون في هيأة مواطنين سوفييت شرفاء. الفلاحون والمثقفون متقلبون أيديولوجيا وأخلاقياً، والأفاضل من بينهم يتبعون في نهاية المطاف خط أو قيادة البطل أو البطلة. كانت «روايات الإنتاج» الأكثر تميزاً في السنوات الأولى ممتعة ومقروءة فعلاً في حينها نظراً لجدتها، وربما حفزت تطور وعي «إنسان سوفيتي».

ألّفت مارينا شاجينيان (١٨٨٨-١٩٨٢) - الكاتبة الرفيعة الثقافة، المتعددة البراعات والمجدّدة التي كتبت سابقاً في أجناس شتى - رواية «القاعدة الهيدرولوجية» التي صورت فيها بدقة عملية بناء منشأة ضخمة. ووصف فيودور غلادكوف في رواية بعنوان «الطاقة» (Energy) بناء مشروع مشابه، وكذلك فعل فالنتين كتايف في رواية «إلى الأمام» (Vremya vpered). تحكي هذه الأخيرة قصة بناء منشأة تعدينية عملاقة في الأورال وكيف أن فريقاً من عمال البيتون كسر الرقم القياسي العالمي في تحقيق أعلى إنجاز خلال نوبة عمل محددة، كما تصور النشاط العارم الذي واكب الخطة الخمسية الأولى، إلى جانب الظروف القاسية التي عمل في ظلها العمال السوفييت وأثبتوا خلالها قوتهم البطولية وثباتهم. تضم «إلى الأمام» حشداً ضخماً من شخصيات جديرة بالثقة، بما في ذلك حتى مهندساً أمريكياً شارك في هذا الجهد العام (علم أيضاً أن جني عمره من مدخرات قد ضاع في إفلاس بنك شيكاغو).

تطرقت رواية ميخائيل شولوخوف «الأرض البكر حرثناها» إلى التجميع القسري للزراعة في منطقة الدون. اتبعت «الحبكة الأساسية» للرواية الواقعية الاشتراكية، لكنها كانت صادقة في مقاربتها، وقدّمت شيوعيين وأعداءهم أيضاً كأناس جيدين جديرين بالثقة. لكن تفتقر «الأرض البكر حرثناها» إلى الجمال والحميمية اللتين اتسمت بهما رواية شولوخوف الأولى.

وربما تعلّق الأمر بالموضوع المطروح في كلا العملين: فالثورة، برغم أنها كانت دموية، بدت ذات معنى، ومن هنا جاءت بمجموعها بمثابة تراجيديا رفيعة، بينما بدا «القضاء على الكولاك كطبقة»، وما رافق ذلك من وحشية ودموية، إجراء لا معنى له من البداية، وكان في أحسن الأحوال بمثابة «تراجيديا بشعة».

قدّم ليونيد ليونوف سلسلة روايات اتبعت خط «الحبكة الأساسية» وإن كان مسرح الأحداث مختلفاً في كل مرة. فمسرح الأحداث في رواية «سوت» (اسم مكان، ١٩٣٠) هو موقع بناء معمل ورق في غابات الشمال، وفي رواية «سكوتاريفسكي» (١٩٣٢) معهد بحث علمي، وفي رواية «الطريق إلى المحيط» لعام ١٩٣٥ هو محطة سكة حديد دائبة النشاط والحركة. لا تتميز روايات ليونوف بدقة تفاصيلها التقنية كما هو الحال في بعض أفضل «روايات الإنتاج» العائدة لهذه المرحلة، لكنها تمتلك ميزات أخرى. فهي تطرح، بحبكات مثيرة وبتصوير بسيكولوجي معقول، معضلة الطبقة المثقفة القديمة في ظل النظام السوفيتي بأمانة حقيقية. فإذا قرئت الروايات من وجهة نظر شخصيات ليونوف الساذجة فإنها تنقل إحساس الخيبة بنبرة حقيقية.

من المدهش أن تكون مرحلة «نيب NEP» والخطة الخمسية الأولى قد أثمرت بعضاً من ألطف الشعر الغنائي في هذا القرن. حتى أن أفكار «راب – RAPP» قد جرى التعبير عنها شعراً كما هو الحال في شعر ألكسندر بزيمينسكي (١٨٩٨–١٩٧٣) وميخائيل سفيتلوف (١٩٠٣–١٩٦٤) وفاسيلي كازين (١٨٩٨–١٩٨١) وآخرين. وتولى شعراء «ليف Lef» بشكل مباشر مهام ومناصب اجتماعية (هيئة تحرير صحيفة «برافدا» على الأقل). وكتب فلاديمير ميلكوفسكي وأنداده، مثل نيكولاي أسييف وسيميون كيرسانوف (١٩٠٦–١٩٧٢)، شعراً للصحافة، وذا طابع دعاوي تحريضي وحول الخدمات العامة، وكان بعضه ذا مستوى رفيع من الناحية التقنية (تقفيات بارعة، توريات ذكية، عبارات أخاذة، إيقاعات متناوبة). لكن وكانت لهم أيضاً صولات بين الفينة والأخرى في ميدان الشعر المبتعد عن القضايا الراهنة والحياتية اليومية للناس وحققوا في ذلك نجاحاً أحياناً، ومن ذلك، على سبيل المثال، قصيدة مياكوفسكي

حول قضية «مكان الشاعر في القوة العاملة» بعنوان «حديث مع جامع الضرائب عن الشعر» لعام ١٩٢٧. وثمة قصائد أخرى لمياكوفسكي تطرح القضية ذاتها وتعطي الجواب ذاته – وهو أنه ينبغي على الشاعر أن يخدم المجتمع، لكن ينبغي أيضاً أن يُمنح الاحترام مكافأة على حرفيته الرفيعة. لقد عولج هذا الموضوع الذي يبدو تافهاً بشكل رائع وحيوي في قصائد أخرى، مثل «إلى البيت!» في عام ١٩٢٥، «إلى سيرغي يسينين» في عام ١٩٢٦ و«بملء الصوت» في عام ١٩٣٠. كانت رائعة في الغالب أيضاً ومثيرة للتأمل والتفكير قصائد كيرسانوف القصصية حول مواضيع طوباوية وعلمية، مثل «المعاصر الأخير» لعام ١٩٣٠، «العصر الذهبي» لعام ١٩٣٣ و«قصيدة عن الإنسان الآلي» لعام ١٩٣٤.

كان بين البنائين Constructivists على الأقل شاعران بارزان، هما إدوارد باغريتسكي (الاسم القلمي لأدوارد جوبين، ١٨٩٧-١٩٣٤) وإيليا سيلفينسكي (اسمه الحقيقي كارل، ١٨٩٩-١٩٦٨). قارب هذان الشاعران مسألة الأداء الشعري من منطلق وظيفي حاد ساعيين لتحقيق تكامل بين كل مستويات النص – الصوت، الإيقاع، الخيال، المفردات، تركيب العبارة – وبين المعنى المقصود. انطلاقاً من ذلك استخدم كلاهما الألفاظ العامية الدارجة واللهجات المناطقية وتلك الخاصة بفئات اجتماعية معينة واللون المحلي والإيقاعات الفولكلورية حيثما تطلب موضوع القصيدة ذلك. اللون المحلي "Local Color" عند باغريتسكي كان ذلك الخاص بمدينة أوديسا والريف الاوكراني، مثل «قصيدة عن أوباناس» لعام ١٩٢٦ المحاكية لنمط القصيدة الفولكلورية الأوكرانية والتي تحكي قصة الفلاح أوباناس الذي اتخذ الخيار الخطأ في الحرب الأهلية ودفع هو وزوجته ثمن ذلك. وعندما انتقل باغريتسكي من مواضيع الثورة إلى المواضيع المتصلة بالخطة الخمسية بقي شعره متسماً بروح الرومانسية الثورية الحقيقية.

سافر إيليا سيلفينسكي كثيراً، عمل في مهن عديدة مختلفة وشارك في بعثات استكشافية إلى القطب الشمالي، وعكس تجاربه المتنوعة هذه في شعره. كان واحداً من أوائل الكتاب السوفييت الذين خططوا بجد مشاريعهم الأدبية ونظروا إلى شعرهم كنشاط عقلاني ذي وجهة وهدف.كيّف، مثل

باغريتسكي، لغته تبعاً للموضوع المقارَب، فاستخدم الرطانات المختلفة من مثل تلك الخاصة باللصوص والغجر ولغة اليديش الخاصة بيهود أوديسا وأية عامية دارجة تطلبها الموضوع. كان أفضل عمل شعري لسيلفينسكي هو الملحمة الشعرية «انتفاضة إيليا» المكتوبة في عام ١٩٢٤ والمنشورة في عام ١٩٢٧ التي وصف فيها انتفاضة القوى الشيوعية ضد الثورة المضادة.

قدّمت جماعة «اتحاد الفن الحقيقي» شاعرين مرموقين هما ألكسندر فيدينسكي (١٩٠٤-١٩٤١) ونيكولاي زابولوتسكي (١٩٠٣-١٩٥٨). لم يُنشر مطبوعاً شعر فيدينسكي العبثي absurdist حول الحياة والموت والزمن على الطريقة الدادائية المحيّرة في حياته. بُدئ بنشره في الغرب في السبعينيات. أعال فيدينسكي نفسه، مثل شعراء حداثيين آخرين، وبمن فيهم زابولوتسكي، بالكتابة للأطفال. أحرز زابولوتسكي تقدير خبراء الشعر إثر نشر مجموعته الأولى «أعمدة» في عام ١٩٢٩، على الرغم من أنها لم تُرضِ السلطة الأدبية الرسمية. وهوجمت بضراوة قصيدته الطويلة المجازية الطابع «مهرجان الزراعة» لعام ١٩٣٣، إذ فُهمت من قبيل السخرية من التعاونيات الزراعية (التي لم تكن على الأقل الموضوع الرئيسي)، لدرجة أن عمله التالي «كتاب ثان» لعام ١٩٣٧ تضمن في الغالب قصائد تقليدية وشعراً نيوكلاسيكياً في وصف الطبيعة. بدا زابولوتسكي في أحسن حالاته في شعره السوريالي في المرحلة الأولى عندما عبّر عن نمط غريب من الوعي بنقمة مباشرة صريحة. وكان بليغاً أحياناً في وصف اشمئزازه من المدينة السوفيتية بنبرة حادة وحتى وقحة أحياناً. وقدّم زابولوتسكي نفسه في قصائد أخرى هجّاءً ساخراً أدخل جمهوره في عالم زوشينكو، لاسيما في وصف النزعة السوفيتية المحافظة، عبر شعر جهوري مستخدماً وزن العمبق البوشكيني. وثمة زابولوتسكي الشاعر الميتافيزيقي الذي تكلم عن الخلود والقدر وعن الإنسان والطبيعة بشكل مباشر، ملموس وشخصي. وتعد قصيدته «مهرجان الزراعة» في جانب منها شجباً لاستثمار الإنسان للطبيعة وتعبيراً عن توقه لأن يكون أخاً لكل المخلوقات. وبهذا يُعد زابولوتسكي أحد الشعراء البارزين في القرن العشرين ممن فشلت المؤسسة الأدبية السوفيتية الرسمية في تقدير عظمته.

تكيّف معظم الشعراء الكثر، الذين لم ينتموا لأية جماعة، تدريجياً مع المناخ السياسي وكفوا عن كونهم شعراء. كان ذلك مصير واحد من جماعة «الأخوة السيرابيونيون» الأعظم موهبة، نيكولاي تيخونوف الذي اتسم شعره الأكمي في مطلع العشرينيات بالطزاجة والحيوية. تحول تيخونوف في أواخر العشرينيات إلى كاتب ريبورتاجات شعرية ونثرية عن التقدم في «بناء الاشتراكية» في آسيا الوسطى وأمكنة غريبة أخرى، وتطور لاحقاً إلى مدّاح لستالين وغدا مسؤولاً إدارياً هاماً في المؤسسة الأدبية الرسمية.

قام بورييس باسترناك ببعض المحاولات غير المرضية بالكامل في مجال الشعر القصصي حول مواضيع ثورية، بما في ذلك قصيدته «العام ١٩٠٥» (Dvyadtsot Pyaty god) لعام ١٩٢٦ و«الملازم شميدت» (Lieutenant shmidt) لعام ١٩٢٧. أضفى في روايته الشعرية «سبيكتورسكي» لعام ١٩٣١، التي وصف فيها مشاهد من حياته كشاعر قبل وبعد الثورة، بعضاً من خصاله ومواقفه وخصوصيات مزاجه على بطله. وفي عام ١٩٣٢ جاءت مجموعته «ولادة ثانية» (Vtroe rozhdenie) ثمرة زواج جديد ورحلة إلى القوقاز، وحملت بعضاً من حيوية وطزاجة «أختي الحياة»، لكنها دون هذه الأخيرة من حيث النبرة الرفضية الاستفزازية. بعد عام ١٩٣٢ لم يغامر باسترناك بنشر شعره الخاص وفضّل العمل كمترجم نشيط غرير الإنتاج عن الإنكليزية والألمانية والفرنسية وللشعر الجورجي.

لم تعد آنا أخماتوفا بعد عام ١٩٢٢ قادرة على نشر أي شعر أصيل. عملت لاحقاً كمترجمة وألّفت بعض الدراسات القيمة عن بوشكين. كان نشاط صديقها وزميلها الأكمي أوسيب مندلشتام بشكل ما أفضل. نشر في عام ١٩٢٨ مجموعة شعرية جديدة بعنوان «قصائد» (Stikhotvoreniya). تضمنت بعض قصائده الجديدة، وتابع نشر بعض قصائد المناسبات في دوريات مختلفة حتى عام ١٩٣٣. نشر في عام ١٩٢٨ أيضاً كتاباً بعنوان «في الشعر» (O Poezii) ضمّ خواطر في هذا الإطار، إضافة لآخر اشتمل على قصص وقطع نثرية مختلفة بعنوان «الطابع المصري» (Egipetskaya marka) كان عنواناً لإحدى القصص التي احتواها (كانت أعمال نثرية أخرى واسكتشات عن طفولة

ومراهقة مندلشتام قد ظهرت في عام ١٩٢٥ تحت عنوان «ضجيج الصمت» (Shum vremeni). لم يتمكن مندلشتام بعد عام ١٩٣٣ من نشر أي شيء إطلاقاً، وفي الستينيات، بعد موته، نُشرت أعماله الأخيرة في الغرب.

حتى شعر مندلشتام المنشور بعد فترة «Tristia» (١٩٢٢) يُظهر أن رؤياه الشعرية في اتساع وتغير. ففي حين بقي «الحنين من أجل ثقافة عالمية» حافزاً قوياً، احتل مصير الشاعر الشخصي، في عالم يغدو مع مرور الزمن أكثر برودة واكثر عزلة وأكثر خطراً، الواجهة الآن. انسحب الوضوح البرناسي المعهود سابقاً ليحل محله أسلوب مقنّع ملغز. وثمة مؤشر على أن «اللوغوس Logos» (المعنى العقلاني المدرك) استُبدل أحياناً في شعر مندلشتام في المرحلة الأخيرة بمفهوم مستقبلي - «الكلمة بما هي كذلك» (Word as such) - مقيّد لخيال الشاعر.

مرَّ المسرح الروسي في فترة عاصفة من النشاط الطليعي في مطلع العشرينيات. بدأ رد الفعل ضد هذه الحركة («عودة إلى أوستروفسكي») في بداية عام ١٩٢٣ بمبادرة من قبل مفوّض الشعب لشؤون التعليم أناتولي لوناتشارسكي. لكن الحياة المسرحية استمرت حية، برغم أن حصيلة المسرحيات الجديدة كانت متواضعة، وبحيث اعتمد المسرح السوفيتي إلى حد معتبر على إعداد مسرحي لروايات قديمة وأيضاً جديدة، مثل رواية «القملة» (Blokha) الشهيرة جداً ليفغيني زامياتين، وقصة «الأعسر» لنيكولاي ليسكوف، أو رواية «الحسد» ليوري أوليشا التي صار اسمها في العمل المسرحي «مؤامرة الشعور».

استمر «مسرح موسكو الفني»، في ظل إدارة قسطنطين ستانيسلافسكي وفلاديمير نيمير وفيتش - دانتشينكو، في رعاية وتشجيع الأسلوب الواقعي مع بعض التنازلات الطفيفة لصالح «المهمة الاجتماعية». أول المسرحيات السوفيتية المضافة إلى برنامج عروض هذا المسرح هي «أيام آل توربين» (Dni Turbinikh) في عام ١٩٢٦، لميخائيل بولغاكوف عن روايته «الحرس الأبيض» (Belaya gvardiya) لعام ١٩٢٤، «القطار المدرّع - ١٤-٦٩»

(Bronopoezd No. 14- 69) عن قصة لفسيفولود إيفانوف بهذا العنوان ذاته (١٩٢٢). وفي الثلاثينيات اضطر «مسرح موسكو الفني» لتقديم عدد من الأعمال الواقعية الاشتراكية ذات الطابع الدعائي.

حافظ فسيفولود ميرخولد حتى عام ١٩٣٨ على مسرحه، حيث قدَّم أعمالاً ذات طابع تجديدي على طريقته التعبيرية من خلال تقليد مضخَّم أو تحريف أو أسلبة لأعمال كلاسيكية، مثل «المفتش العام» (١٩٢٦) لغوغول، أو «مصيبة من العقل» (١٩٢٨) لغريبايدوف، وأيضاً مسرحيات سوفيتية طليعية من تأليف مياكوفسكي، أوليشا، تريتياكوف، وإيردمان. في تلك الأثناء شجع «مسرح الحجرة» الأسلوب الرومانتيكي للمسرح «النقي» المناقض بحدة «لبسيكولوجية» ستانيسلافسكي. وكان ثمة عدة مخرجين مسرحيين آخرين في موسكو ولينيغراد طوروا أيضاً أساليبهم الخاصة المميزة، مثل ألكسي بوبوف، نيكولاي أخلوبكوف، نيكولاي أكيموف وآخرين.

بقيت السينما السوفيتية خلّاقة حتى مطلع الثلاثينيات. كان المخرجون السينمائيون، ليف كوليشوف، سيرغي إيزينشتاين، دزيجا فيرتوف وفسيفولود بودوفكين، الذين ابتدعوا أساليب سينمائية متنوعة، في حلف مع مسرح ميرخولد الطليعي ومع جماعة «ليف Lef» الأدبية الطليعية. وكتب الكتاب الطليعيون مثل مياكوفسكي، إيردمان، أسييف، أوليشا وتريتيلكوف سيناريوهات أفلام، كما استخدموا، في حالات كثيرة، تقنيات سينمائية في أعمالهم القصصية والمسرحية. لكن تراجع الفيلم السوفيتي في الثلاثينيات، مع استثناءات قليلة، إلى اعتدالية الواقعية الاشتراكية المفروضة رسمياً.

ضعفت الدراما السوفيتية وحذت في ذلك حذو الأجناس الأدبية الأخرى، إلى حد راح مخرجون طموحون أمثال ميرخولد يستجدون مسرحيات من الكتاب السوفييت. أفضل المسرحيات كانت تلك التي قدمها الكتاب الطليعيون. لكن قوبلت مسرحيتا مياكوفسكي «البقة» (Klop) و «الحمّام» (Banya) اللتان أخرجهما ميرخولد وعرضهما على مسرحه في عامي ١٩٢٩ و١٩٣٠ على التوالي، وشكلتا هجوماً ضارياً على النزعة السوفيتية المحافظة - قوبلتا

برفضٍ رسمي، ولم تحظيا برد الاعتبار إلا بعد موت ستالين. تشبه هاتان المسرحيتان الكوميديا السياسية الاريستوفانية من حيث الجدة والحيوية والولع بالغروتسك والعبث ومن حيث الحوار اللاذع وغياب الحبكة الحقيقية.

كان سيرغي تريتياكوف (١٨٩٢-١٩٣٩) صديق مياكوفسكي، ممثلاً أساسياً للاتجاه البناء Constructivism في المسرح والسينما.. تعد مسرحيته «ياصين!» (Ruchi, Kitay) النموذج الأفضل لما سُمي «فن الإعلان». وأحرز عضو آخر من جماعة «ليف Lef» هو نيكولاي إيردمان (١٩٠٢-١٩٧٠) نجاحاً ضخماً بمسرحية «التفويض» (Mandat) الناقدة للحياة في ظل «نيب NEP» التي أخرجها ميرخولد في عام ١٩٢٥. كما أعيد إدراج كوميدياه السوداء «المنتحر» (Samouïbiytsa) في برامج عروض بشكل متكرر في كل من «مسرح موسكو» و«مسرح ميرخولد» إلى أن منعت السلطات عرضها في وقت لاحق.

عُرضت مسرحيتا بولغاكوف الجذلتان بعض الشيء - «شقة زويكا»، و«الجزيرة القرمزية» في مسرح فاختانوف بين ١٩٢٦-١٩٢٩، وفي مسرح «الحجرة» بين ١٩٢٨-١٩٢٩ على التوالي إلى أن اكتشفت السلطات لسعتهما الانتقادية الحادة وأمرت بحظر عرضهما في عام ١٩٢٩. وفي الثلاثينيات بقي مستمراً فقط عرض مسرحيتي بولغاكوف «الأرواح الميتة» المعدة عن رواية غوغول الشهيرة بهذا الاسم والمعروضة لأول مرة في عام ١٩٣٢ و«أيام آل توربين» التي تطرقت إلى معضلة الروسي المثقف في مواجهة انتصار البلشفية والتي لاقت نجاحاً غير عادي. حظر أيضاً عرض مسرحية «مذهب المنافقين» (Cabal of Hypocrites)(*) ، أو «موليير» (Moler) التي سلطت الضوء على المشكلات الخاصة بالكاتب المسرحي السوفيتي وذلك بعد عرضها سبع مرات في عام ١٩٣٦. وشهد قسم كبير من أعمال بولغاكوف ضوء النهار فقط في الستينيات.

(*) Cabal حرفياً القبلانية - فلسفة دينية سرية عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط مبنية على تفسير الكتاب المقدس تفسيراً صوفياً.

تطرقت كوميديا فالنتين كتايف «تربيع الدائرة» لعام ١٩٢٨ إلى المشاكل الطارئة الناجمة عن النقص الحاد (الكارثي) في المساكن في العشرينيات بطريقة ملطفة واستمر عرضها في عموم الاتحاد السوفيتي سنوات كثيرة.

أثمرت فترة الخطة الخمسية الأولى غلة مسرحيات مشابهة «لرواية الإنتاج»، وفي هذا السياق تطرقت مسرحية نيكولاي بوغودين الأولى «وتيرة سريعة» (Temp) لعام ١٩٢٩ إلى بناء مصنع ستالينغراد العملاق لإنتاج التراكتورات.. وكتب فلاديمير كيرشون (١٩٠٢-١٩٣٨) مسرحيات حول التصنيع، مثل مسرحية «طنين قضبان الحديد» وحول تجميع الزراعة، مثل مسرحية «الخبز». وشارك ألكسندر أفينوجينوف (١٩٠٤-١٩٤١) بمسرحية «غريب الأطوار» (Chudak) لعام ١٩٢٩ التي تجري أحداثها في معمل للورق، وأخرى بعنوان «الرعب» (Strakh) لعام ١٩٣١ حول رجال هدّامين يقدمون أنفسهم كعلماء سوفيت شرفاء طارحين نظرية أن البشر يحركهم الخوف بالدرجة الأولى، لكنهم يُكتشفون لحسن الحظ ويُزاحون. نُسب لهذه المسرحية في مناخ الثلاثينيات مضمون ربما لم يقصده مؤلفها الشيوعي فعلاً.

جمع فيسفولود فيشينفسكي (١٩٠٠-١٩٥١) بين دوره كناشط حزبي ودور كلب الحراسة للأرثونكسية السياسية ككاتب مسرحي. كانت مسرحياته الخطابية وسيناريوهات أفلامه دعائية الطابع بشكل مكشوف وأمثلة نموذجية «للرومانسية الثورية». كانت مسرحيته «فوج الخيالة الأول» (Pervaya Konnaya) لعام ١٩٢٩ رداً حاداً وتصحيحاً لصورة بابل السلبية لقوزاق جيش بوديوني في قصة «الفرسان الحمر». وتعد مسرحيته «تراجيديا تفاؤلية» (Optimistic tragedy) عملاً سوفيتياً تقليدياً من الطراز الأول واستمر عرضها سنوات كثيرة. تحكى المسرحية قصة بطلة في الحزب الشيوعي حولّت عصابة بائسة من البحارة إلى قوة شيوعية مناضلة قضى أفرادها دفاعاً عن قضية الثورة. تشبه «تراجيديا تفاؤلية» شكلاً ونهجاً مسرح برتولد بريشت الملحمي الذي تأثر به بعض الكتاب المسرحيين السوفييت الآخرين - ألكسي أربوزوف على سبيل المثال.

أبطل قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي «حول إعادة بناء المنظمات الأدبية والفنية» الصادر بتاريخ ٢٣ نيسان /إبريل ١٩٣٢ ما بدا أنه اتجاه حتمي «لهيمنة» «راب Rapp». فمنذ عام ١٩٢٩ انضمت أعداد متزايدة من أعضاء جماعة «العبور» إلى «راب Rapp»، ومع أن هذه الجماعة أصدرت مجموعتين ضمتا أعمالاً مختلفة لأعضائها بعنوان «أتراب» (Rovesniki) في عامي ١٩٣٠ و١٩٣٢، إضافة إلى أنطولوجيا، غير أن أيامها كانت معدودة بكل وضوح. كذلك كفّت مجلة «ليف Lef الجديدة» عن الصدور في عام ١٩٣٠، وقدم مياكوفسكي نفسه طلباً للانضمام إلى «راب – RAPP» في شباط عام ١٩٣٠ قبل شهرين من انتحاره بعد محاولة عبثية لتأسيس منظمة «ريف – Ref» (المنظمة الثورية).

أقرّ بنيامين كافيرين في خطاب وزع بمناسبة الذكرى السنوية الثامنة لتأسيس جماعة «الأخوان السيرابيونيون» في عام ١٩٢٩ بحقيقة حل هذه الجماعة فعلياً. كذلك لم يبق ثمة وجود لجماعة «اتحاد الفن الحقيقي» بعد ظهور مقالة في نيسان/ إبريل عام ١٩٣٠ تصنّف أعضاءها بمثابة «أعداء طبقيين». كما حُظر «المركز الأدبي للبنائين» في هذا التاريخ تقريباً. لم يستمر في الصدور بحلول عام ١٩٣٢ سوى «بلاد السوفيتات»، لسان حال «الكتاب الفلاحين».

قضى قرار ٢٣ نيسان/ إبريل المذكور أعلاه بحل كل المنظمات الأدبية القائمة وتأسيس اتحاد واحد للكتاب السوفييت. عنى ذلك، من بين أشياء أخرى، أنه لم يعد بعد الآن أي تمييز بين «البروليتاريين» و«رفاق الطريق».

كان السبب الرسمي لصدور قرار الحزب المذكور هو أن الخطة الخمسية الثانية ستكون كفيلة بقيام مجتمع لا طبقي في الاتحاد السوفيتي. هنا يمكن أن يكون أكثر أهمية فعلياً حقيقة أنه كان لبعض قياديي «راب – RAPP» – بخاصة المنظرين جـ. ليليفيتش وليوبولد أفيرباخ – صلات بليف تروتسكي. على كل حال، فقد شرع منظرو الحزب الآن بوضع نظرية جمالية ومنهج فني للآداب والفنون في الاتحاد السوفيتي. وكلفت بهذه المهمة لجنة مؤلفة من خمسة أعضاء

كان ستالين نفسه أحد أعضائها. وافقت اللجنة سريعاً على مبادئ الواقعية الاشتراكية، المصطلح الذي استخدمه للمرة الأولى إيفان غرونسكي رئيس تحرير صحيفة «الأزفستيا» (الأخبار) لسان حال الحكومة السوفيتية ورئيس اللجنة التنظيمية لاتحاد الكتاب السوفييت الذي كتب في أيار /مايو عام ١٩٣٢: «النهج الأساسي للأدب السوفيتي هو الواقعية الاشتراكية». وتالياً أشار ستالين نفسه إلى أن الواقعية الاشتراكية إنما تعني «الوصف الصادق لما يقود الحياة نحو الاشتراكية». تُركت مهمة تحديد «ما يقود الحياة نحو الاشتراكية» بدقة إلى الحزب. على الصعيد النظري بقيت الفكرة القديمة – المطروحة من قبل بيلينسكي والتي تبناها لاحقاً بيلخانوف ولوناتشارسكي – القائلة بأن الفنان الحقيقي سيتخذ بثبات جانب الحقيقة، وأن الحقيقة لا يمكن أن تكون بجانب الرجعية، نافذة المفعول. سمح ذلك بقبول كتاب من الماضي، أمثال بوشكين وتورغينف، من أبناء الطبقات العليا، لأنهم كانوا، مع ذلك، «في جانب التقدم».

بُنيت الواقعية الاشتراكية الآن على مبادئ «النمذجة»، «التاريخية»، «الالتزام الأيديولوجي» وأولاً وفي المقام الأول على «الحزبية». عنت «النمذجة» استبعاد من الأدب (ومن الفن بصورة عامة) كل ما هو عارض (قائم بحكم المصادفات) أو استثنائي، مبدأ نظرياً منسجماً بالتأكيد مع علم الجمال الواقعي التقليدي. وعملياً عنت أن كل ما يحكم به الحزب أو يراه «غير نموذجي» في الواقع السوفيتي ينبغي أن يُستبعد من الأدب. افترضت «التاريخية» أن الواقع ينبغي أن يُفهم من منظور تطوره الثوري، وعنى ذلك أنه يجب تقديم الواقع السوفيتي كحركة متجهة بحيوية نحو الاشتراكية بصرف النظر عن الوقائع الفعلية. تطلب مبدأ «الالتزام الأيديولوجي» أن يقارب العمل الأدبي الحياة بحدية ومتسلحاً بالأيديولوجيا الصحيحة (المحددة من قبل الحزب). أخيراً، عنى مبدأ «الحزبية»، المستمد رسمياً من مقالة لينين «المنظمة الحزبية والأدب الحزبي» (١٩٠٥)، بوجوب أن يتطابق أو يتفق موقف الكاتب مع موقف الحزب. ومن الواضح أنه في حال حصول تباين، يمكن للحزب تقديم الإرشاد والنصح للكاتب. يكمن أساس مبدأ «الحزبية» في أن الحزب، كطليعة للبروليتاريا، الطبقة الأكثر تقدمية، هو المالك الوحيد لحقيقة التاريخ.

تمَّ إعلان مبادئ الواقعية الاشتراكية في الجلسة الموسعة للجنة التنظيمية لاتحاد الكتاب السوفييت (٢٩ أكتوبر - ٣ نوفمبر ١٩٣٢) ورُفعت إلى المؤتمر العام الأول لعموم كتاب اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية المنعقد في آب/ أغسطس ١٩٣٤. كان الخطاب الرئيسي في المؤتمر لأندري جدانوف، الساعد الأيمن لستالين للشؤون الثقافية، الذي أخبر المؤتمرين بأن الرفيق ستالين وصفهم بـــ «مهندسي العقول البشرية» وحثهم على تصوير الحياة، ليس فقط في إطار «الواقع الموضوعي»، بل وفي «تطوره الثوري». استمع المؤتمر إلى نقاشات كثيرة حقيقية، ومن ضمنها آراء صادقة تم التعبير عنها وإن بحذر من قبل كتّاب أمثال أوليشا، شكلوفسكي وفسيفولود إيفانوف وآراء أخرى خلافية عبّر عنها نيكولاي بوخارين وكارل راديك المسؤولان الحزبيان القياديان اللذان سرعان ما صفّاهما ستالين. لكن المؤتمر أعلن بوضوح تام بأن «الحداثة»، روسية أم أجنبية، محظرة من الآن فصاعداً، وبأن على الكتاب المعاصرين التعلّم من كلاسيكي واقعية القرن التاسع عشر وليس من الكتاب الغربيين المجدّدين أمثال جويس وكافكا، وأن الحزب سيراقب من الآن فصاعداً الأدب عن قرب. هكذا غدت جلية أيضاً علائم الانعطاف باتجاه التركيز على الروح الوطنية والعسكرية الروسية.

في ذلك العام نفسه بدأت تصفيات ستالين الكبرى، واستمرت حتى عام ١٩٣٨ - مئات الكتاب إما قتلوا أو قضوا سنوات في السجن أو معسكرات العمل. ونقرأ في «الموسوعة الأدبية السوفيتية المختصرة» المنشورة خلال أعوام ١٩٦٢-١٩٧٥ الكثير جداً من السير الشخصية المنتهية بعبارة «اضطُهد ظلماً ورُدَّ له الاعتبار بعد وفاته». كان من بين ضحايا حملة الإرهاب الكبرى كثير من الشيوعيين الموالين. قُضي على أعضاء «حركة الثقافة البروليتارية» وكذلك على منظري «راب - RAPP» ليليفيتش وأفيرباخ، ومنظري جماعة «العبور» ليجنيف وفورونسكي. كان من بين «الكتاب الفلاحين» الذين تمت تصفيتهم نيكولاي كلويف، سيرغي كلوتشكوف، وبافل فاسيليف. خسرت الحركة الطليعية المخرج ميرخولد والكاتب المسرحي تريتياكوف. كانت ثقيلة الضريبة التي دفعتها جماعة «اتحاد الفن الحقيقي»: فيدينسكي، خارمس وزابولوتسكي (أمضى الأخير

سنوات في معسكرات عمل شتى ورجع رجلاً مريضاً محطّماً). وثمة ضحايا بارزون آخرون مثل بابل، مندلشتام، بيلينياك، إيفان كتايف، أرتيوم فيسيلوف، الكاتب المسرحي كيرشون والناقد وعالم الأدب بيريفيرزف. أيضاً انقطع عن النشاط واختفى عن المسرح الأدبي لفترات طويلة كتاب كثيرون لم يُعتقلوا أمثال إيردمان، بلاتونوف وبولغاكوف.

من سخرية القدر أنه بينما قُتل كثير من الشيوعيين الموالين نجا وتألق من الكتاب الشيوعيين الآخرين الأقل ولاء، مثل إيليا إهرينبورغ وألكسي تولستوي و«السيرابيونيون» السابقون: فيدين، تيخونوف، كافيرين وفسيفولود إيفانوف. نجا أيضاً بعض الكتاب الذين كانت لهم علاقة بجماعة «ليف Lef» – وكان ممكناً اتهامهم «كحداثيين بورجوازيين» – لأن ستالين قضى شخصياً بأن مياكوفسكي كان الشاعر الروسي الأعظم. فحصل أسييف على جائزة ستالين في عام ١٩٤١ لقاء قصيدته الطويلة «مياكوفسكي يبدأ» المنشورة في عام ١٩٤٠ التي مجّد فيها مياكوفسكي كشاعر للثورة وأحيا ذكراه بتضمين قصيدته هذه أصداء مباشرة وغير مباشرة من أعماله.

طغت في النثر السوفيتي في العهد الستاليني الرواية الواقعية الاشتراكية، وبخاصة «رواية الإنتاج». لكن كانت رواية السيرة الذاتية «كيف سقينا الفولاذ» (Kak Zakalyalas Stal) لنيكولاي أوستروفسكي (١٩٠٤-١٩٣٦) العمل الأشهر والأوسع انتشاراً. انضم أوستروفسكي إلى الكومسمول (منظمة الشبيبة الشيوعية) في سن الخامسة عشر وحارب ضمن الحملة البولندية في عام ١٩٢٠. تسلم بعدئذ مناصب قيادية في الكومسمول الأوكراني. وعندما أصيب بمرض غير قابل للشفاء، أفقده نعمة البصر وأقعده، أملى قصة حياته (بلسان الشخص الثالث الغائب البطل بافل كورتشاغين) التي نُشرت كرواية. تُعد «كيف سقينا الفولاذ» رواية مفتقرة إلى عقدة، مجزأة تغلب فيها الكليشيهات ومرتبكة أسلوبياً، لكنها تجسد إخلاص المؤلف غير المحدود لقضيته، إقدامه وجسارته وإيمانه الذي لايتزعزع بقيمه. طُبع الكتاب بملايين النسخ وتُرجم إلى كل لغات العالم الرئيسة، وأصبح على مدى أجيال نصاً مدرسياً في شتى البلدان الواقعة ضمن النفوذ السوفيتي.

كان المؤلف الآخر الملهم والواسع الشهرة في تلك الفترة هو المربي الذي عمل مع الأحداث الجانحين منذ عام ١٩٢٠ - أنطون مكارينكو (١٨٨٨-١٩٣٩). وصف في «القصيدة التربوية» (Pedagogicheskaya Poema)، الصادرة في شكل حلقات متسلسلة فيما بين ١٩٣٣-١٩٣٥ وبكثير من التفاصيل الحية، عمله مع الأحداث الجانحين. تلخصت الفكرة الأساسية لهذا العمل في القوة الإصلاحية الفعالة للعمل الجماعي، وسرعان ما لقي رواجاً كبيراً وأصبح عملاً من الطراز الأول. أصاب نجاحاً عظيماً أيضاً كتاب مكارينكو الآخر «كتاب للآباء» (Kniga delya roditely) المنشور في عام ١٩٣٧. وفي هذا العمل أيضاً جعل الوصف الدقيق المميز للحياة العائلية والتحليل البسيكولوجي من المؤلف قاصاً طبيعياً بارعاً. كذلك لم تكن روايتاه القصيرتان «الشرف» (Chest) و«أعلام على الأبراج» (Flagi na bashnyakh) أقل نجاحاً.

في تلك الأثناء كان معظم الكتاب السوفييت منهمكين في إعداد روايات وقصص قصيرة وفق منهج الواقعية الاشتراكية ومن النمط «الإنتاجي». وصف يوري كريموف (الاسم القلمي للكاتب يوري بيكليميشوف) في رواية «ناقلة دربند» (Tanker Terbent) لعام ١٩٣٨ كيف تحوّل طاقم الناقلة غير المنضبط تحت قيادة الناشط الشيوعي إلى مجموعة فعّالة. ركزت روايتا إيليا إهرينبورغ «اليوم الثاني» (Den Vtoroy) و«دون توقف لالتقاط النفس» (Ne Perevodya dykhaniya)، اللتان يوحي عنوان كل منهما بالمضمون، («اليوم الثاني للإبداع» إشارة إلى خطة ستالين الخمسية الثانية) - ركزتا على البناء الصناعي في المناطق النائية من الاتحاد والسوفيتي.

بعد ملحمة «الأرض البكر حرثناها» لميخائيل شولوخوف برزت رواية فيودور بانفيوروف (١٨٩٦-١٩٦٠) الملحمية الطويلة «بروسكي» (Bruski) واعتُبرت العمل الواقعي الاشترلكي الرئيس حول الريف الروسي. وصفت هذه الرواية كيف تحوّلت إقطاعة بروسكي، التي كانت في حيازة أحد النبلاء، ثم آلت إلى أحد الكولاك، وإثر بعض التعديلات والتغييرات، إلى مزرعة تعاونية من خلال جهود الناشط الشيوعي كيريل جداركين أساساً. تميزت «بروسكي»، بخلاف معظم الروايات الواقعية الاشتراكية، بالأصالة والموثوقية

وبطرحها حقائق ومشكلات حياة القرية الروسية بأمانة وصدق. هكذا حظيت هذه الرواية بنجاح عظيم في أوساط الجمهور والنقاد على السواء، وإن انتُقدت لاحقاً لقلة ما تميزت به من براعة أدبية.

من بين الروايات الواقعية الاشتراكية الناجحة في فترة الثلاثينيات، التي حظيت بامتداح من جانب النقد، كان ثمة بعض من النمط غير «الإنتاجي». فتحكي رواية يوري هيرمان (١٩١٠-١٩٦٨) الأولى «أصدقاؤنا» قصة فتاة سوفيتية عادية مرّت بتجارب شتى خاطئة في حياتها (تجربتا زواج سيئتان وحتى ارتكاب جريمة)، لكنها تمكنت بعدئذ من استعادة حياة نافعة وكاملة وزواج سعيد من ضابط أمن دولة اعترض طريقها بشكل متكرر قبلاً. أحب الجمهور هذه الرواية لأنها قدّمت شخصيات عادية غير بطولية (باستثناء الضابط) وأرضت النقاد لأنها ليست نوعاً من التلقين السياسي، بل عملاً ذا طابعٍ أخلاقي عالج فقدان الهدف في الحياة.

صوّرت رواية «العزلة» (Odinochestvo) لعام ١٩٣٦ وتتمتها «القانون» (Zakonomernost) لعام ١٩٣٧ للكاتب نيكولاي فيرتا (١٩٠٦-) الأحداث الفعلية للماضي القريب: الانتفاضة الفلاحية ضد النظام السوفيتي في مقاطعة تامبوف في عام ١٩٢٠ والأنشطة الشريرة للمخربين في المنطقة ذاتها في أواخر العشرينيات. وكما في بعض أعمال الواقعية الاشتراكية يبدو المخربون بشراً حقيقيين يمكن تفهم مشاعرهم وأفعالهم، ويستطيع كثير من القراء المعاصرين تشبيه أنفسهم بهم سراً. وفي الوقت ذاته سُرّ النقاد السوفييت لأن «القانون» السوفيتي انتصر وقُدِّم المخربون للعدالة. أكسبت رواية «العزلة» الكاتب فيرتا جائزة ستالين في عام ١٩٤١.

يعد فاسيلي غروسمان (١٩٠٥-١٩٦٤) أحد الروائيين السوفييت الجدد الذين أصابوا نجاحاً. عمل مهندساً كيميائياً في منطقة المناجم بحوض «الدونيتس»، وبدأ نشاطه الأدبي بكتابة قصص من حياة عمال مناجم الفحم. أدى دعم مكسيم غوركي له للأخذ بيده كي يصبح كاتباً محترفاً. تتبع في روايته الملحمية «ستيبان كولتشوغين» (١٩٣٧-١٩٤٠) المؤلفة من أربعة

أجزاء سيرة عامل شاب في مدينة منجمية من خلال النشاط الثوري وعبر الحرب الأهلية ومرحلة إعادة البناء.

إجمالاً، كانت سنوات ستالين مرحلة روايات ملحمية طويلة معظمها غير متميز فنياً، كما لم تحقق الكثير كأعمال أدبية مهمة. بعض الكتاب الذين قدموا الروايات الأكثر التزاماً بالواقعية الاشتراكية، مثل بانفيوروف، فيرتا وغروسمان كانوا بين أوائل من استفاد من «الدفء»(*) الذي أعقب موت ستالين لتقديم وجهة نظر مختلفة إجمالاً عن الحياة السوفيتية. وهذا يدل على أن الكثير من أدب الواقعية الاشتراكية في الثلاثينيات كان تمرينات خداع متبادل من قبل كل من شارك في ذلك.

الشيء ذاته ينطبق على الشعر في هذه المرحلة. هنا ربما يكون ألكسندر تفاردوفسكي (١٩١٠-١٩٧١) الشاعر الجديد الأعظم موهبة في الشعر السوفيتي في الثلاثينيات. تحكي ملحمته الشعرية (بحجم رواية تقريباً) «بلاد مورافيا» (Strana Muravia)، التي أكسبته جائزة ستالين في عام ١٩٤١، قصة الفلاح نيكيتا مورغنيوك الذي قرر، بعد رحلة بحث طويلة عن الأرض الموعودة في مورافيا، أن فرصته الوحيدة من أجل الاستمتاع بحياة طيبة هي المزرعة التعاونية السوفيتية. وفي حين يبدو المغزى الظاهري للقصة هو المباشر والصحيح المقال على لسان الراوي - وربما المدرك هكذا من قبل القارئ - إلا أن التعاطف هو مع مطلب مورغنيوك العاثر الخط بقطعة أرضه، وربما مع مأزق بعض الشخصيات الأخرى التي شاءت الأقدار أن تنقرض في بلاد السوفيتات: الكولاك المطرودين، الخوري المتجول والعجوز الذي مازال يؤمن بالله. تشبه ملحمة تفاردوفسكي هذه رائعة نيكولاي نيكراسوف من القرن التاسع عشر «من يستطيع العيش سعيداً وحراً في روسيا؟». شعرها شبيه في خفته وجزالته بقصائد الغناء القروية أو «تشاستوشكا». جرى حوارها وأيضاً سردها، في الغالب، بلغةٍ فلاحية طبيعية

(*) شاع لاحقاً مصطلح «الدفء» أو «ذوبان الجليد» كوصف للمرحلة التي أعقبت موت ستالين، ولاسيما إثر صدور رواية حملت هذا العنوان (Ottepel) للكاتب إيليا إهرينبورغ.

معبرة وأحياناً بليغة. بوجه عام تعد «بلاد مورافيا» خليطاً موفقاً من واقعية «إتنوغرافية» وفكاهة شعبية وخيال طريف وحسرة مستترة.

بافل فاسيليف (١٩١٠-١٩٣٧) شاعر آخر موهوب جداً انجذب إلى الجنس الملحمي وإلى مواضيع الحياة الفلاحية، لكنه كان أقل خطأً من تفاردوفسكي. هو من أصل قوزاقي سيبيري، عاش حياة غير مستقرة، تنقل كثيراً وقضى نحبه في غمرة التصفيات الستالينية، برغم أنه حاول أقلمة شعره مع المناخ السياسي السائد. امتلك فاسيليف براعة كتابة الشعر بإيقاعات حرة وسريعة التبدل، واستخدم هذه المهارة بفعالية في قصائده الملحمية حول حياة القوزاق السيبيريين قبل وبعد الثورة: «التمرد المالح»، «أغنية حول هزيمة القوات القوزاقية» و«الكولاك». اتهم النقاد فاسيليف برؤية الأحداث أكثر من وجهة نظر الكولاك، وليس من وجهة نظر الفلاحين المحرومين من الأرض. وجهة النظر الأولى مطوّرة بقوة ودفق عاطفي، في حين بقيت الأخرى فاقدة الحيوية. برع فاسيليف في التصوير المفعم بالحيوية لبهجة وألق الحياة القروية، بحيث لم يترك مجالاً لنقد النقاد في هذا السياق. لغة فاسيليف وصوره وإيقاعاته قريبة غالباً مما هو في الشعر الشعبي، لكن أسلبته (تقليد الأسلوب) أكثر تعقيداً مما لدى تفاردوفسكي، ويذكرنا، بين الفينة والأخرى، بكلويف، أو حتى «بفطرية» خلبنيكوف. ككثيرين غيره، أعيد الاعتبار لفاسيليف بعد موته، وظهرت مختارات من شعره في مجموعة نشرت في عام ١٩٦٨.

في الثلاثينيات برز ميل عام باتجاه أسلوب غنائي بسيط قابل للغناء استمر خلال سنوات الحرب. تبنى هذا الاتجاه كتّاب من الجيل القديم، وبرزت في الواجهة أسماء جديدة. اشتهر ميخائيل سفيتلوف (١٩٠٣-١٩٦٤) «شاعراً للكومسمول» بعد نشر قصيدته الرومانسية الثورية «غرينادا» (١٩٢٦) وأحرز نجاحاً آخر بقصيدته «أغنية عن كاخوفكا» (Pesnya o Kakhovke) لعام ١٩٥٣ واستجاب ألكسي سوركوف (١٨٩٩-)، الذي عرف كمسؤول رسمي أدبي حزبي أكثر منه كشاعر، للموجة الوطنية الجديدة بنشر عدة مجموعات تضمنت أغاني وأناشيد ذات طابع عسكري مثل «الهجوم» (Nastuplenie) لعام ١٩٣٤، «الحرب الأخيرة» (Poslednaya voyna) لعام

١٩٣٤، و«وطن الشجاعة» (Rodina muzhesvennosti) لعام ١٩٣٥. وقدّم كل من فاسيسلي ليبديف - كوماتش (١٨٩٨-١٩٤٨) وميخائيل إيساكوفسكي (١٩٠٠-١٩٧٣) وستيبان شيباتشوف (١٨٩٩-١٩٨٠) للجمهور السوفيتي أغنيات شعبية شهيرة حول الحب والطبيعة والوطن وستالين. الأغنية الأكثر شهرة في الثلاثينيات كانت «أغنية عن الوطن» (Pesnya o rodine) التي ألفها ليبديف -كوماتش وأكد فيها على أن الحياة في الاتحاد السوفيتي «تزداد بهجة في كل يوم». ونجح إيساكوفسكي في الجمع بين الحب الرومانتيكي ذي الطابع القديم وبين النغمة الوطنية الجديدة: «دع الجندي يحرس الوطن، وكاتيوشا تحرس حبنا» - هكذا تقول أغنية «كاتيوشا» إحدى أشهر الأعمال في الثلاثينيات. ودبّج شيباتشوف قصيدة غنائية حول «قصر السوفيتات» العملاق الذي وضع ستالين خطة بنائة ، لكن لم يبنه. مزج هذا الكم الوفير من القصائد لهؤلاء ولكثيرين غيرهم من الشعراء بين أجواء ومفردات الأغنية الشعبية لمرحلة ما قبل الثورة (المزج بين الأغنية الشعبية وشعر ما بعد الرومانتيكية) وبين الذهنية السوفيتية الجديدة على نحوٍ مميز.

تخلّفت دراما العهد الستاليني حتى عن الإنجازات الأكثر تواضعاً للأجناس الأخرى. أثمرت هذه المرحلة، التي تميزت بالخوف والجور بالدرجة الأولى، كوميديات غير مؤذية ركزت على التوجيهات الحكومية الصادرة حديثاً مثل تكاتف وتعاضد الأسرة. كان الكاتب المسرحي الواقعي الاشتراكي في هذه الفترة هو نيكولاي بوغودين (اللقب القلمي للكاتب ستوكالوف، ١٩٠٠-١٩٦٢) الذي بدأ نشاطه الأدبي بعدة «مسرحيات إنتاجية» ذات صلة بالخطة الخمسية. تميزت أعمال بوغودين ببنية ضعيفة التماسك، بمزج الميلودراما بالفكاهة البسيطة، ويمكن تصنيفها كضرب من «طبيعية وثائقية» documentary natualism إذا لم تتضمن الكليشيهات المرائية للواقعية الاشتراكية. امتلك بوغودين حساً مسرحياً وكان لبعض مسرحياته شعبية وشهرة حقيقية في مسرح موسكو الفني وسواه. تُبرز مسرحيته «أرستقراطيون» (Aristokraty) لعام ١٩٣٤ مشاهد من بناء قناة البحر الأبيض - البلطيق، أحد مشاريع ستالين الأكثر عبثية والقاتلة التي راح

ضحيتها آلاف لا تحصى من الناس. وصفت مسرحية بوغودين عصابة بائسة من المجرمين مؤلفة من قطاع طرق، لصوص، داعرات، متدينين مهووسين، كولاك... إلخ تحولوا إلى قوة عمل منضبطة تحت قيادة حراس مخلصين من ضباط الأمن السياسي. من بين مسرحيات بوغودين الكثيرة الأخرى ثلاثيته عن لينين والثورة - «شخص مسلّح» (Chelovek s ruzhyom) لعام ١٩٣٧، «أجراس الكرملين» (Kremlevskie Kuranty) لعام ١٩٤١ و«الحماسية الثالثة» (Tretya Pateticheskaya) لعام ١٩٥٩ التي أكسبته مديحاً رسمياً رفيعاً وجوائز دولة.

كانت لألكسندر أفينوجينوف - مثله مثل كتاب آخرين كانوا على صلة بحركة الثقافة البروليتارية - مشكلات مع الحزب، فطرد منه في عام ١٩٣٧، لكن سُمح له، بخلاف كثيرين آخرين، بالاستمرار بالكتابة. حققت مسرحيته «البعيدة» (Dalyokaya) [اسم مكان] لعام ١٩٣٦، التي كانت بمثابة تسجيل عادي لوقائع جارية في محطة قطارات سيبيرية صغيرة خلال مدة أربع وعشرين ساعة، نجاحاً عظيماً. وتمكن أفينوجينوف من تأليف مسرحية حول الأيام الأولى من الحرب بعنوان «في العشية» (Nakanune) عام ١٩٤١ قبل أن يُقتل في غارة طيران على موسكو.

لفت ألكسي أربوزوف (١٩٠٨-)، الممثل والمخرج والكاتب المسرحي، الأنظار إليه لأول مرة عقب نشره مسرحية «تانيا» في عام ١٩٣٩ التي برزت فيها ملامح من «المسرح الملحمي» مميزة لأربوزوف نفسه وللمسرح السوفيتي بوجه عام. تألفت المسرحية من مشاهد متتابعة من حياة المرأة السوفيتية، فالمشهد الأول يقدمها طالبة بسيطة قليلة الخبرة، في حين نراها في المشهد الأخير طبيبة.

مسرحيات ليونيد ليونوف مثل «حدائق بولوفتشانسك» (Polovchanskie Sady) و«الذئب» (Volk) لعام ١٩٣٨ شبيهة جداً برواياته. شخصياته، وبخاصة السلبية منها، معقدة غالباً و«دوستويفسكية»، وبالتأكيد أكثر إثارة من مسرحيات بوغودين أو أفينوجينوف. ليونوف أيضاً أكثر تماسكاً أو متانة من

كتاب مسرحيين آخرين من جيله في استخدامه للتفاصيل الرمزية (حذا حذو إبسن وتشيخوف) وفي بناء حبكاته المسرحية على صراعات بسيكولوجية معقولة جديرة بالثقة. تبعاً لذلك تكون تأثيرات مسرح ليونوف قائمة على المزاج أكثر منه على الموقف.

مسرحيات يفغيني شفارتس (١٨٩٦-١٩٥٨) من صنف آخر خاص جداً. كان على علاقة بمسرح «لينيغراد للأطفال» وبدار النشر الحكومية الخاصة بالأطفال المحدثة في العشرينيات. من بين أعماله الدرامية التي زادت على دزينة، ثمة منها - برغم كونها موجهة ظاهرياً للأطفال أو المراهقين ومُثّلت في مسرح الأطفال - ما يمكن فهمه بسهولة كانتقاد جريء لستالين وللمجتمع التوتاليتاري الذي أنشأه. مسرحياته «الملك العاري» (Goly Korol)، «الظل» (Ten) و«التنين» (Drakon) ضرب من حكايات أسطورية، فبُنيت الأولى والثانية على أساس من أسطوره حول أنسيولوت(*) والتنين. لكن التهجم في هذه المسرحيات على الواقع السوفيتي جلي تماماً. فيمتلك التنين بعض السمات المميزة لسلوك وأسلوب ستالين - ولعه «بالإحصاءات الحماسية» على سبيل المثال - ويتصرف المواطنون (burghers) الجيدون في كل تلك المسرحيات تماماً كما المواطنون السوفييت في الثلاثينيات. الأمر الطريف بخصوص «الظل» و«التنين» أنهما مُثلتا فعلاً على المسرح في حياة ستالين، برغم سحبهما من العرض بعد تقديمهما عدة مرات، لكن دون أن يجرؤ أي رقيب على الاعتراف لمن كان موجهاً النقد فيهما. مسرحيات شفارتس رائعة بكل المعايير، ممتعة جداً، وعُرضت على المسرح مع نجاح عظيم بعد موت ستالين.

لم يكن شفارتس إطلاقاً الكاتب العبقري الوحيد الذي كرّس معظم طاقاته لأدب الأطفال. فأسس الشاعر صاموئيل مارشاك (١٨٨٧-١٩٦٤)، المترجم الممتاز للشعر الإنكليزي، دار نشر حكومية للأطفال (Detgiz) وعدة مجلات خاصة بأدب الطفل في العشرينيات. جذب أيضاً العديد من الكتاب والشعراء

(*) حيوان بحري صغير.

البارزين إلى حقله، بمن في ذلك أعضاء من جماعة «اتحاد الفن الحقيقي»، مثل خارمس، فيدينسكي وزابولوتسكي. كتب مارشاك نفسه قصصاً أسطورية، أغاني، أحاجي ومسرحيات للأطفال. وتميزت أفضل قصائده الخاصة بالأطفال بإيقاعات مرحة وطرافة جذابة جعلتها ممتعة حتى للكبار.

كان كورني تشوكوفسكي (اللقب القلمي للكاتب كورنتشيكوف، ١٨٨٢-١٩٦٩)، مثل مارشاك، مترجماً ممتازاً للأدب الأنكلو - أميركي (وايتمان، مارك توين، كيبلينغ وكثيرين آخرين). كتب أيضاً أعمالاً كثيرة حول نظرية الترجمة وكان ناقداً متعدد الجوانب. لكن استندت شهرته إلى حد كبير على قصصه الأسطورية الشعرية الموجهة للأطفال وعلى أعماله المكرسة للبسيكولوجيا الطفلية. نُشر كتابه «من اثنين إلى خمسة» (Ot dvuky do pyati)، المطبوع بداية تحت عنوان «أطفال صغار» (Malenkie deti) عام ١٩٢٨، في أكثر من عشرين طبعة وتُرجم إلى لغات كثيرة.

ليف كاسيل (١٩٠٥-١٩٧٠) أديب آخر كتب في الغالب للأطفال واليافعين، وبدأ نشاطه الأدبي بالكتابة في مجلة «ليف Lef الجديدة». كتب كاسيل أيضاً - وقد امتلك خلفية علمية - مقالات حول التطورات الجديدة في العلوم والتكنولوجيا لصحيفة الأزفستيا. تحوّل في أعماله الفنية من كتابة قصص تصور النظام السوفيتي الجديد من خلال عيون الأطفال إلى قصص موجهة مباشرة للطفل. قاد مزجه الموفق بين الخيال والواقع ورسالته الأخلاقية الإيجابية وفكاهته اللطيفة إلى إكسابه شهرة لدى أجيال من القراء الصغار. غير أن بعض حكاياته الأسطورية يمكن أن تقرأ، وقد قرئت، من قبيل نقد ستالين وحقبته التي اتصفت بالإرهاب. وصفت إحداها، مثلاً، كيف أن مملكة «الجبل الأزرق» السعيدة سابقاً وقعت تحت حكم فانفارون الغبي والشرير، سيد كل الرياح. رياح فانفارون تعصف في كل ركن وزاوية وتنقل له كل كلمة تُقال من قبل رعاياه. في السابق افتخرت مملكة «الجبل الأزرق» بعمال البستنة فيها، بصناع المرايا وبالسمكريين. لكن فانفارون أمر البستانيين بعدم زراعة أي شيء عدا الهندباء. حظر صناعة المرايا كلياً فلا يستطيع الناس رؤية حالتهم البائسة ولا يستطيع فانفارون رؤية وجهه القبيح. كذلك

أمر السمكريون بعدم صناعة أي شيء عدا الدوارات الهوائية ليتمكن الناس دائماً من معرفة جهة عصف الريح. كان من يعصي أولمر فانفارون يُعاقب برميه في مروحة حيث يتلقى جرعة معالجة هوائية. وكما في حالة مسرحيات شفارتس لا يمكن فعلاً تفسير أمر نشر مثل هذه الأعمال في زمن ستالين إلا من خلال امتناع الرقباء عن الإقرار بمضمونها النقدي الضمني.

من السمات المميزة للأدب السوفيتي أن المؤلفين تجذبهم المواضيع غير المتأثرة أو الخاضعة مباشرة وفوراً للأيديولوجيا. في الثلاثينيات عنى ذلك انجذابهم لمواضيع الطفولة، الماضي الأكثر بعداً، عالم الطبيعة ومجال الفانتازيا الكاملة. القراء أيضاً مالوا لتفضيل أعمال من هذا النوع للتحرر من الضغط المستمر للتلقين الأيديولوجي. نوقش بعض الكتاب الذين تحولوا إلى مثل تلك الأقنية أو سيناقشون في سياقات أخرى، لكن بعضاً محدداً منهم سيُذكر هنا نظراً لعدم انسجامهم بشكل مطمئن مع أي تصنيف مستخدم في هذا الفصل.

ألكسندر غرين (اللقب القلمي للكاتب غرينيفسكي، ١٨٨٠-١٩٣٢) مؤلف روايات وقصص قصيرة بأحداث جارية بالكامل في عالم خيالي غريب من المغامرات وفي أجواء من عواطف رومانتيكية واغتراب وجودي. هوجم غرين بعد موته - علماً أنه مات فقيراً وتجاهله النقاد السوفييت خلال حياته - بدعوى لا مبالاته إزاء الواقع السوفيتي أثناء حقبة هيمنة أندري جدانوف على الأدب الروسي بعد الحرب العالمية الثانية، لكن أعماله بقيت حية وأثبتت وجودها أكثر من معظم أعمال الواقعية الاشتراكية في العشرينيات والثلاثينيات. وبدءاً من الستينيات برز ثمة اهتمام كبير وجيد بغرين داخل الاتحاد السوفيتي وفي الغرب.

واصل ميخائيل بريشفين (١٨٧٣-١٩٥٤)، الذي جذبت قصصه واسكتشاته عن عالم الطبيعة والحيوان في أقصى الشمال اهتمام الناس، الكتابة على نفس النسق، برغم اتهام نقاد العشرينيات والثلاثينيات له «بالهرب» من مناقشة المشكلات المعاصرة. طاف في كل أرجاء الاتحاد السوفيتي وألّف

أعمالاً نثرية غنية غنائية الطابع عن الحياة المحلية في المناطق التي زارها. تذكرنا طريقة بريشفين السردية على نحو ضبابي بطريقة ريميزوف: كلاهما معلّم عظيم بالنمنمة النثرية الغنائية. غير أن استخدام بريشفين للفولكلور الروسي أكثر وضوحاً ومباشرة، ونظرته الكلية للحياة أكثر بساطة وحيوية وطزاجة من ريميزوف. الفلسفة المكونة عضوياً لمجمل إبداع بريشفين هي وحدة الوجود، الإيمان الصافي بجودة الحياة والتقبّل الجسور للألم والفقد. في العشرينيات بدأ بريشفين بكتابة رواية السيرة الذاتية الطويلة «سلسلة كاشي» (Kasheva tsep) [«كاشي الذي يموت» شخصية أسطورية من الفولكلور الروسي، ومن هنا «السلسلة العظيمة للوجود»] التي واصل العمل عليها حتى موته. ومما يجدر ذكره أن أعمال بريشفين نُشرت كلها خلال حقبة حكم ستالين. وتوحي شهرتها بأن «الهرب» إلى عالم الطبيعة السرمدي لم يفقدها جاذبيتها لدى كثير من العقول السوفيتية وأن استعادتها في «النثر الريفي» في حقبة ما بعد ستالين ليس سوى مجرد استمرار لإحساس ومزاج عام قائم.

الصورة الإبداعية للكاتب قسطنطين باوستوفسكي (١٨٩٢-١٩٦٨) شبيهة بصورة بريشفين، غير أن نطاق موضوعات الأول أوسع. «رومانتيكيون» (Romantiki) كان عنوان روايته الأولى المكتوبة خلال الفترة بين عامي ١٩١٦ و ١٩٢٣ والمنشورة في عام ١٩٣٥، كتب أعمالاً تاريخية وأخرى ذات طابع محلي غريب ومثير، كما نشر مقالات وخواطر في الفن والموسيقا والأدب. ولج باوستوفسكي عالم الأدب قبل الثورة، ولم يصبح مشهوراً تماماً إلا خلال العهد السوفيتي. تعكس رواياته وقصصه واسكتشاته البعيدة عن السياسة نظرة رومانتيكية إلى الحياة والطبيعة. تجوّل وسافر كثيراً مثل بريشفين وصوّر انطباعاته في قصص مثل «كارا - بوغاز» (١٩٣٣) و«كولتشيز» («كولخيدا»(*)، ١٩٣٤). كتب أيضاً أعمالاً عديدة حول الحياة البسيطة في الطبيعة ومعها. وفي حين كان بريشفين مولعاً بالصيد وكتب اسكتشات في هذا الإطار، كذلك كان باوستوفسكي مولعاً بصيد السمك

(*) التسمية اليونانية القديمة للمنطقة الغربية من جمهورية جورجيا.

بالصنارة وكتب سلسلة قصص واسكتشات عن الصيد الاستجمامي ضمَّنها مجموعته «أيام صيفية» (Letnie dni). لم يبلغ باوستوفسكي أوج تألقه إلا بعد موت ستالين عندما اعتُرف به واحداً من أبرز الكتاب الروس الأحياء.

انتهى الإرهاب الستاليني الأفظع في عام ١٩٣٩. وفي حين لم يُطلق سراح كثيرين ممن اعتُقلوا سابقاً جرى القبض على آخرين جدد. كانت البلاد تتأهب لحرب شهدت مقدمة قصيرة لها، لكن دامية، في الحرب ضد فنلندا في شتاء ١٩٣٩-١٩٤٠. ومن المفارقة أن يكون هول الحرب قد صاحبه ارتياح عام من الضغط الأيديولوجي. فتحوّل التركيز من الصراع الطبقي باتجاه الوطنية والعزة القومية وسواهما من القيم المحافظة الذي بدأ حوالي عام ١٩٣٦ جاء إنقاذاً في الغالب، ولاسيّما بعد السحق بالجملة للناشطين «البروليتاريين» أثناء التصفيات. تراخت أيضاً الحملة المناهضة للدين والتدين، التي بلغت أوجها في مطلع الثلاثينيات، وبات يُشاهد في الأفلام الآن الكهنة الأرثوذكس يصلّون من أجل الوطن ويدافعون عنه.

ما أن بدأت الحرب حتى دعم الأدب السوفيتي سريعاً الجهد الحربي، إذ أصبح الكتاب مراسلين حربيين، وركز من بقي منهم في البيت الاهتمام على القضايا الوطنية. وكما ذكر بوريس باسترناك في خاتمة روايته «دكتور جيفاكو» شكلت المشاركة في الحرب، أو الإسهام، بطريقة ما في المجهود الحربي، بالنسبة لكثير من المثقفين السوفيت، ارتياحاً، لأنهم باتوا في هذه المرة منخرطين في نشاط ذي معنى هدفه دحر الغزاة الألمان - هدف يستطيعون الإقرار به بإخلاص وصدق. أثرت الحرب على حياة كثير من الكتاب مباشرة. بعضهم انخرط فيها مثل إيمانويل كزاكيفيتش وفيكتور نيكراسوف. بعضهم قُتل فيها مثل أركاي غايدار (١٩٠٤-١٩٤١)، يوري كريموف وألكسندر أفينوجينوف. بعضهم أُجلي إلى مناطق نائية في الاتحاد السوفيتي مثل آنا أخماتوفا ومارينا سفيتايفا (انتحرت هذه الأخيرة عندما ألفت نفسها وحيدة لا معين لها في مدينة صغيرة في شمال شرق روسيا). بعضهم طاله حصار لينيغراد، مثل أولغا بيرغوليتس وفيرا إينبر. بعضهم وجد نفسه في أرض محتلة من قبل الألمان فاختار الإقامة في الغرب وكوّن مع سواه «موجة الهجرة الثانية» مثل الفيلسوف والناقد سيرغي أسكولدوف (١٨٧١-

١٩٤٥)، دميتري كلينوفسكي (١٨٩٣-١٩٧٦)، يوري إيفاسك (١٩٠٧-١٩٨٦)، بوريس فيلبيوف (١٩٠٥-)، إيفان إيلاجين (١٩٠٨-) وآخرين كثيرين.

أثمرت الحرب العالمية الثانية فيضاً حقيقياً من الأدب، إذ شعر فعلاً كل كاتب وشاعر ومسرحي أن من واجبه الإسهام بشكل ما، ومن غامر بنشر أي شيء لا يتعلق مباشرة أو إيجاباً بالمجهود الحربي السوفيتي انتُقد بحدة. وعانى بعض الكتاب البارزين من مثل هذا النقد. ففي عام ١٩٤٣، والحرب في أوجها، نشرت مجلة "أكتوبر" حلقتين من رواية ميخائيل زوشينكو "قبل شروق الشمس"، لكنها لم تستمر في ذلك بعدئذٍ ودونما تقديم توضيح مباشر. فكان ثمة ردود فعل غاضبة ودفع زوشينكو بعد سنوات قليلة الثمن غالياً لقاء مغامرته. لم تتضمن «قبل شروق الشمس» على الإطلاق أية إشارة ضد السوفيت، أو أية مادة أيديولوجية في الواقع. تطرقت للحياة الشخصية للمؤلف، ولا سيما حول لكتئابه المزمن. ومن الواضح أن هذا العمل هدف بأسلوب الاعتراف لتبيان كيف تغلب المؤلف على اكتئابه بعد رفضه التحليل النفسي الفرويدي وتبنيه نظرية «المنعكس الشرطي» المادية التي قال بها العالم الفيزيولوجي الروسي إيفان بافلوف. ما نُشر في عام ١٩٤٣ كان مجرد مقتطفات وصفية من حياة المؤلف شعر أنها تحتوي على مؤشرات باتجاه حل مشكلته. نشأ الغضب الذي أحدثه النشر كلياً من حقيقة أن زوشينكو تجرأ للاهتمام بمتاعبه الشخصية بينما الأمة تخوض «حرباً وطنية عظمى».

مصير مشابه حصل للكاتب قسطنطين فيدين على خلفية نشر الجزء الثاني من مذكراته الأدبية «بطرسبورغ المتلاشية» في عام ١٩٤٤، الذي هوجم بعنف ما يتسم به من «موضوعية» (مصطلح انحطاطي وفق مفهوم الواقعية الاشتراكية، نقيض «الذهنية الحزبية») وحيادية فيما البلاد تعيش زمن الحرب. وهكذا سُحب كتاب فيدين من المستودعات والمكتبات، وتعرض للهجوم حتى الجزء الأول من المذكرات الصادر بعنوان «غوركي بيننا» عام ١٩٤٣ بزعم تشويهه آراء غوركي. لكن فيدين صمد حيال هذه المصاعب أفضل من زوشينكو، وصدر كتابه الأول بعد الحرب مباشرة بعنوان

«المسرات الأولى» (Pervie radosti) في عام ١٩٤٦، ومن جديد دون أيما ذكر للحرب العالمية الثانية.

فعل كتاب مرموقون آخرون كل ما بوسعهم لدعم المجهود الحربي. أسهم ميخائيل شولوخوف في هذا السياق بمقالة شهيرة له بعنوان «علم الكراهية» (Nauka nenavesti) في عام ١٩٤٢، ونشر بضعة فصول من رواية حربية بعنوان «حاربوا من أجل الوطن» (Oni srazhalis za rodinu) لم تُستكمل وغير مأسوف عليها. وقدّم ألكسندر فادييف واحدة من أفضل روايات الحرب «الحرس الفتي» (Molodaya gvardiya) عام ١٩٤٥ تطرقت إلى حركة المقاومة السرية في مدينة أوكرانية. أبطال الرواية تلامذة مدارس أعضاء في الكومسمول. الحدث الروائي مشوّق، والشخصيات، من روس وألمان، مرسومة بحيوية، واستخدام المؤلف لتفاصيل هامة ذات مغزى أضفى على العمل كل صدقية. حظيت الرواية بامتداح رفيع في بداية ظهورها، لكن لاحقاً جرت الإشارة إلى أن المؤلف قد أهمل التركيز على قيادة الحزب لحركة المقاومة، وعلى ذلك وجد فادييف نفسه مضطراً في عام ١٩٥١ لإجراء تعديلات في روايته.

شارك ليونيد ليونوف في المجهود الحربي بعدة مسرحيات حربية، سنناقشها لاحقاً، وبرواية قصيرة بعنوان «الاستيلاء على فيليكوشومسك» (Vzyatie Velikoshumiska) في عام ١٩٤٤ حذا فيها حذو ليف تولستوي في وصف المعركة من عدة جوانب: جانب قائد فيلق الدبابات السوفيتي الذي استولى على فيليكوشومسك، جانب طاقم الدبابة الذي لعب دوراً حاسماً في الهجوم النهائي، وجانب بعض المدنيين المحليين الذين شهدوا المعركة.

صدرت قصص وروايات الحرب المستندة على تجربة ومعاناة مباشرة بشكل طبيعي من قبل كتاب الجيل الأصغر الذين إما شهدوا المعارك، أو كانوا قريبين منها. بعضهم وجد ضالته في الأدب السوفيتي من خلال رواية الحرب. في هذا السياق جاءت رواية «أيام وليال» (Dni i nochi) عام ١٩٤٤ لقسطنطين سيمونوف (١٩١٥-١٩٧٩) الذي عمل صحفياً قبل الحرب

ومراسلاً حربياً لصحيفة «النجم الأحمر»، لسان حال الجيش الأحمر أثناء الحرب. هذه الرواية تقليدية وغير متميزة كعمل فني، غير أن وصفها لمعركة ستالينغراد اتسم بالحيوية والدقة. سيمونوف أديب محترف متواضع الموهبة، لكنه اجتهد وصار صاحب شهرة مؤلفاً وموظفاً مسؤولاً. تعد رواية «في خنادق ستالينغراد» (V okopakh Stalingrada)، المكتوبة عام ١٩٤٥ والمنشورة في عام ١٩٤٦، للكاتب فيكتور نيكراسوف (١٩١١-١٩٨٧) أفضل بكثير من رواية سيمونوف الآنفة الذكر، حققت شهرة لمؤلفها وأكسبته جائزة ستالين في عام ١٩٤٧. لم تقدم رواية «في خنادق ستالينغراد» وصفاً أميناً للمعركة الكبرى من وجهة نظر من خاض غمارها فقط، بل وقدّمت أيضاً ضباطاً وجنوداً سوفييت أفراداً ذوي صدقية. فقام «بأعمال بطولية» أفراد عاديون وبطريقة «غير بطولية» تماماً. أحرز نيكراسوف أيضاً شهرة متميزة ككاتب، لكنها لم تكسبه، بخلاف سيمونوف، تصفيق الحزب الذي انتسب إليه في عام ١٩٤٤. فصل نيكراسوف في النهاية من الحزب وغادر الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٧٤.

كتب إيمانويل كزاكيفيتش (١٩١٣-١٩٦٢) بلغة اليديش قبل الحرب. شارك في الحرب بتفوق، وتحول إلى الكتابة باللغة الروسية عندما بدأ استخدام تجاربه الحربية في كتابة أعمال فنية. حققت قصته الأولى «النجمة» (Zvezda) لعام ١٩٧٤ نجاحاً، لكن تعرضت أعماله التالية، مثل قصة «اثنان في السهب» (Dvoe v stepi) لعام ١٩٤٨ للنقد على خلفية «طبيعتيها» naturalism و«بسيكولوجيتها» المفرطة. ومن الواضح أن كزاكيفيتش دوّن لديه هذه الملاحظة النقدية وتجنبها في روايته التالية «الربيع على نهر أودير» (Vesna na odere) في عام ١٩٤٩ التي جلبت له جائزة ستالين. ظل كزاكيفيتش مواظباً على موضوع الإنسان الواقع تحت ضغط شديد في حالة صراع حتى نهاية حياته.

أثمرت الحرب أيضاً فيضاً حقيقياً من الشعر الوطني والحربي، كان معظمه شكلياً، محشواً بكليشيهات معروفة، كلما وصف جندياً من الشعب جياش العاطفة تنتظر عودته إلى البيت حبيبة مخلصة له. نظم ألكسندر

تفاردوفسكي الكثير من مثل هذا الشعر الذي اتسم، إلى جانب ذلك، بالطزاجة والحيوية، وبالقوة الملهمة. أرَّخت قصيدته الملحمية «فاسيلي تيوركين»، المنشورة في شكل حلقات متسلسلة فيما بين ١٩٤٢-١٩٤٥، يوماً بيوم، لتجارب جندي روسي بسيط في خط الجبهة بدءاً من الأيام القاتمة للانسحاب والقسوة والبؤس وحتى النصر النهائي. فاسيلي تيوركين شخصية غنية مفعمة بالحيوية والنشاط، غدا بطلاً شعبياً محبوباً وأكسب تفاردوفسكي جائزة ستالين للمرة الثانية في عام ١٩٤٦. يكمن سرفن تفاردوفسكي، إلى جانب إيقاعاته السهلة، في براعة استخدامه للعامية الروسية ولباقته السديدة في البقاء في الجانب «الصحيح» من الحظ الدعائي للحظة الراهنة دون كذب مفضوح، ومع قوله لأكثر ما يمكن الإفصاح عنه من الحقيقة في ظل الظروف الراهنة.

كسب شعراء عديدون آخرون أيضاً شهرة معينة أثناء الحرب، وإن كانت شهرة ناشئة عن ترويج أتاحته الرقابة الرسمية. قدّم الكاتب المتعدد البراعات قسطنطين سيمونوف عدة قصائد استظهرها الناس غالباً وصارت مضرب مثل واستشهاد، مثل قصيدة «انتظريني» (Zhdi menya) التي يخاطب فيها جندي على خط الجبهة حبيبة خلّفها وراءه سائلاً إياها أن تنتظره حتى بعد أن يفقد كل إنسان آخر الأمل في عودته. ونشر ألكسي سوركوف (١٨٩٩-١٩٨٣) أيضاً عدداً من أغاني الحرب الشهيرة مثل «أغنية عن الشجعان» (Pesnya smelykh) و«أغنية عن المدافعين عن موسكو» (Pesnya zashitnikov Moskvy).

كتبت شاعرتان عانتا حصار لينينغراد الرهيب شعراً حربياً أهم قيمة من شعر سيمونوف وسوركوف. نشرت فيرا إينبر (١٨٩٠-١٩٧٢)، العضو السابق في جماعة البنائين، قصيدة طويلة بعنوان «بولكوفو» (Pulkovo) [مرصد فلكي بالقرب من لينينغراد] جسَّدت في مقاطع منها، على نحو مؤثر حقاً، القسوة الأليمة لسنوات الحصار، ونشرت أولغا بيرغوليتس (١٩١٠-١٩٧٥) عدة مجموعات شعرية في الثلاثينيات، لكن الشعر الذي كتبته في سني الحصار، عندما عملت معلقة على الأحداث في إذاعة لينينغراد، هو الذي رفعها إلى الصف الأول للشعراء السوفييت. قصائدها «دفتر لينينغراد»

(Leningradskaya tetrad) لعام ١٩٤٢ و«لينيغراد» (Leningrad) لعام ١٩٤٤ و«طريقك» (Tvoy put) لعام ١٩٤٥ كلاسيكية من حيث الشكل وبسيطة في استشرافها، وكانت بمثابة يوميات بنفس غنائي عن الحصار - يوميات شخصية أحياناً، وردود فعل على الأخبار الجديدة أحياناً أخرى وتمجيداً لبطولة المدافعين أو لبطولة المدينة العظيمة التي يدافعون عنها أيضاً. تتناقض غنائية بيرغوليتس مع الحماسة الخطابية الوطنية لمعظم زملائها؛ بمن في ذلك نيكولاي تيخونوف الذي كرَّس قصائد عديدة لحصار لينيغراد. ففي قصيدته «كيروف معنا» (Kirov s nami) لعام ١٩٤١ يصوّر كيروف زعيم الحزب الشيوعي في لينيغراد الذي اغتيل في عام ١٩٣٤ متفقداً المدينة بهمة عالية. وينم اختياره لهذه الطريقة عن حماسة مرائية، نظراً لأنه لم يعد سراً أن كيروف سقط ضحية صراع سلطة داخل الحزب، وربما ضحية ستالين نفسه، وليس ضحية مؤامرة دبرها أعداء الثورة حسب الرواية الرسمية.

استدعت حالة الانفراج العام من الضغط الإيديولوجي خلال فترة الحرب ظهوراً من جديد في النشر لبعض الشعراء الذين انسحبوا وآثروا الصمت في الثلاثينات. فأصدر بوريس باسترناك مجموعتين من القصائد الجديدة - «على قطارات مبكرة» لعام ١٩٤٣ و«فضاء الأرض» (Zemnoy prostor) لعام ١٩٤٥ أدهشتا النقاد بنَفَسهما الجديد المميز. وكما اتضح لاحقاً، فقد أدار باسترناك ظهره لطريقته «الحداثية» السابقة وعزم الآن على نقل حقيقة الحياة كما تصورها في شعر بسيط واضح.

أما آنا أخماتوفا، التي صمتت كشاعرة حتى زمناً أطول من باسترناك، فنشرت العديد من القصائد في مجلة «النجمة» في عام ١٩٤٠، كما ظهرت في العام ذاته مجموعتها الشعرية «من ستة كتب» (Iz shesti knig) التي ضمّت بعض قصائد لم تنشر سابقاً. خلال الحرب أجليت أخماتوفا إلى آسيا الوسطى ونشرت هناك كتاباً في عام ١٩٤٣ ضمّ مجموعة من قصائدها. وكتبت بعض الشعر الوطني الجيد وإن لم يرق عموماً إلى المستويات المعهودة عندها. بوجه عام كان جلياً أنها لم تفقد طاقتها الإبداعية. لكن كان على بعض من ألمع شعرها انتظار أزمنة مواتية أكثر كي يصل إلى جمهوره.

فكانت مجموعتها «القداسّ» (Rekviem)، المكتوبة في الفترة فيما بين ١٩٣٥ و١٩٤٠ على خلفية اعتقال قوات وزارة الداخلية آنئذ لابنها والمنشورة بداية في ميونيخ في عام ١٩٦٣ «دون معرفة أو موافقة المؤلفة»، تعبيراً بليغاً عن الرعب الشديد واليأس المهلك لسنوات «الإرهاب الفظيع». فتعد قصيدتها «قصيدة بدون بطل» (Poema bez geroya)، التي استحضرت فيها الجو الأدبي لعام ١٩١٣، مركّب فريد من تلميحات بارعة وذكريات مرة حلوة، من توق مغلّف بالأسى وسحر فتّان في شعر نغمي آسر.

ركز الكتاب المسرحيون السوفيت أيضاً على الحرب يقودهم في ذلك الكاتب متعدد البراعات قسطنطين سيمونوف. فمسرحية «المواطنون الروس» (Russkie lyudi) لعام ١٩٤٢، التي أراد بها سيمونوف التعبير عن الغيرة الوطنية إلى حد محو الذات للروس العاديين، ميلودرامية ومتوقعة. وأشار الكاتب ألكسندر كورنيتشوك في مسرحية «الجبهة» (Front) لعام ١٩٤٢ إلى أن تكتيكات أبطال الحرب الأهلية القدامى قد عفا عليها الزمن ويجب أن يحل محل أولئك الرجال قادة جدد إذا ما كان للحرب ضد الغزاة الألمان أن تُكسب. (هذا ما حصل فعلاً).

كُتبت أفضل مسرحيات الحرب. وإن لم تكن الأشهر – من قبل ليونيد ليونوف. حبكتا مسرحيتي الغزو» (Nashestvie) لعام ١٩٤٢ و«ليونوشكا» (Lyonushka) لعام ١٩٤٣ لم تبتعدا عن الأنماط المألوفة في مسرحيات سوفيتية أخرى في سنوات الحرب، لكن شخصيات ليونوف ذات صفات فردية مميزة بحدة، من خلال خطابها وأفعالها، معللة بسيكولوجياً وبطريقة مثيرة أحياناً. مع ذلك لا تُحدث مسرحيات ليونوف – مثلها مثل أعماله القصصية – الصدى الذي تستحقه لأن كل مهارته وبراعته مقيّدة ضمن إطار الرسالة الإيديولوجية المعروفة سلفاً.

لم يستتبع الانتصار في الحرب أية تطورات إيجابية في الحياة الروسية، أقلها في الأدب والفن. وحتى تلك الانفراجات المشهودة في فترة الحرب

تحولت إلى أدوات للرقابة المشددة. فأعقب التسامحَ الديني بحكم واقع الحرب، على الرغم من محدوديته، تحويلُ الكنيسة الأرثوذكسية الروسية الآن إلى مؤسسة رسمية تابعة للدولة الشيوعية وأداة في يدها للتعامل مع الجاليات المهاجرة والمنظمات الدولية.

كنتيجة للعلاقات التي ما كان ممكناً تجنبها، التي قامت مع الغرب خلال سير الحرب، ساد مناخ يتسم أكثر بطابع عالمي. لكن مع انتهاء الحرب قررت الحكومة السوفيتية وضع حدٍ لذلك. وليس المواطنون السوفيت القلائل، الذين كانت جريمتهم الوحيدة أنهم رؤوا أشياء كثيرة في الغرب فحامت الشكوك إزاء ما يضمرونه من أفكار غريبة، من وجدوا أنفسهم في معسكرات العمل. كان ثمة أيضاً مئات آلاف المواطنين السوفيت الذين، بطريقة أو بأخرى، غادروا إلى الغرب ورفضوا العودة إلى الاتحاد السوفيتي مفضلين مشاركة مهاجري «الموجة الأولى» في المصير. خلق هذا الواقع إرباكاً للسلطة السوفيتية لدرجة اتهام مهاجري «الموجة الثانية» في كل سانحة بأنهم عملاء للنازية ومجرمو حرب.

غدا جلياً، بعد خطاب ستالين في ٩ شباط/فبراير عام ١٩٤٦، أن الاتحاد السوفيتي رجع إلى موقعه السابق، وبالتحديد إلى حالة الصراع الإيديولوجي غير القابل للتسوية القائم بين الاتحاد السوفيتي والغرب. كان خطاب ستالين إشارة إلى «إحكام شد البراغي» الذي قاد سريعاً إلى تطورات أصابت الأدب. فأصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي بتاريخ ١٤ آب/أغسطس عام ١٩٤٦ قراراً «بخصوص مجلتي «النجمة» و«لينينغراد» طبقت بموجبه المبادئ التي أعلنها ستالين على الأدب. جرت موجة القمع التي تلت ذلك تحت قناع «الجدانوفية»، على اسم أندري جدانوف الذي أشرف على وقائع ومجريات المؤتمر العام الأول للكتاب السوفيت في عام ١٩٣٤، والذي يرسم الآن خط الحزب فيما يخص قضايا الفن والأدب.

كان المضمون الأساسي لقرار اللجنة المركزية الآنف الذكر نوعاً من تذكير توكيدي على أن مبادئ الواقعية الاشتراكية ما زالت سارية بكل

زخمها، وبما يعني بأن «الحياد الإيديولوجي» و«الفن من أجل الفن» وأي تجنب للمسائل السياسية تحريفات سياسية غير مسموح بها. كانت النتيجة الطبيعية لهذا الموقف رفض كل التأثيرات الأجنبية ومعاقبة المؤلفين الذين انحرفوا بأي شكل عن مبدأ الواقعية الاشتراكية. جرى التنديد بمجلتي «النجمة» و«لينيغراد» على خلفية نشرهما بعض أعمال ميخائيل زوشينكو وآنا أخماتوفا. اتهم زوشينكو بكل إساءة ممكنة لمبدأ الواقعية الاشتراكية: افتقار للأفكار، موقف لا سياسي سخيف وحتى الغمز واللمز ضد السوفيت. اعتبرت قصة «مغامرات قرد» (Prikluchenіya obezyany) ، المنشورة في «النجمة» قبل عام، «هجاء فظاً للحياة السوفيتية وللشعب السوفيتي» - وربما كان ذلك، بالإجمال، صحيحاً. وتمت الإشارة أيضاً إلى الرواية «المقنّعة»، «قبل شروق الشمس» التي نشرها زوشينكو فيما البلاد في حرب.

اتُهمت آنا أخماتوفا بالتشاؤمية والديكادينس والولع بالتنميق الجمالي. صُنِّفتْ، مثل زوشينكو، مصدر تأثير ضار على الشبيبة السوفيتية. وتالياً قال جدانوف في خطاب جرى تداوله بشكل واسع إن شعر أخماتوفا «صادر عن «سيدة شبه مخبّلة تتنقل بين المخدع والمصلّى» [..] [هي] نصف راهبة ونصف عاهرة، أو بالأحرى راهبة وعاهرة في آن معاً، عهرها مختلط بالصلاة».

اتهم قرار اللجنة المركزية أيضاً اتحاد الكتاب السوفيت ورئيسه نيكولاي تيخونوف بالتغاضي عن أخطاء مجلتي «النجمة» و«لينيغراد». وترتب على هذا القرار عواقب بعيدة المدى. فحظرت «لينيغراد» وأقيل رئيس تحرير «النجمة» وحلّ ألكسندر فادييف محل تيخونوف في رئاسة اتحاد الكتاب السوفيت. كما فُصل زوشينكو وأخماتوفا من عضوية الاتحاد، وهذا عنى أنه لم يعد باستطاعتهما نشر أعمالهما. نُشر القرار المذكور في شتى الصحف والمجلات، وبعضها أضاف إليه أسماء مؤلفين وعناوين أعمال ضارة. كان باسترناك وفيدين وفسيفولود إيفانون وفاسيلي غروسمان بين أولئك الذين هوجموا مباشرة. ولاحقاً أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي قرارين آخرين تعلق الأول بالمسرح والآخر بالفيلم السوفيتي. أشار القرار الأول إلى أن مسرحيات أجنبية (أي غربية) كثيرة عُرضت في

المسارح السوفيتية على حساب المسرحيات السوفيتية التي تعالج الأحداث المعاصرة. انتقد القرار الآخر الخاص بالسينما بحدة عدداً من الأفلام، من بينها الجزء الثاني من فيلم المخرج إيزينشتاين «إيفان الرهيب» لتصويره القيصر ضعيفاً، حاكماً غير ذي قرار وأفراد قوته الأمنية في صورة مجرمين فاسدين ومخبّلين. كان ستالين – كما هو معروف – معجباً بإيفان الرهيب، كما كان ثمة إحساس ضمني بأن الصورة السلبية للقوة الأمنية – أوبرتشينا ربما تلقي ظلالاً على قوى الأمن السياسي الخاصة بستالين.

مع بداية حقبة «الحرب الباردة» شرعت الحملة الإيديولوجية بالتركيز على توكيد العزّة القومية، شجب الغرب الرأسمالي وعلى محاربة ظاهرة «التزلف للغرب». مهّد هذا الوضع لولادة مصطلح «الكوسموبوليتيون عديمو الجذور» الذي اكتسب على الفور معنى إضافياً خاصاً هو «معاداة السامية». أصابت حملة محاربة «التزلف للغرب» الدراسة المقارنة للأدب، على الأقل بالقدر الذي تشير فيه بأن الأدب الروسي أو الثقافة الروسية يمكن أن يكونا مدينين بشيء للآداب والثقافات الأخرى. اسم عالم الأدب والفولكلور العظيم ألكسندر فيسيلوفسكي (١٨٣٨-١٩٠٦) الذي احتفل بالذكرى المئوية لولادته في عام ١٩٣٨ وصدرت بهذه المناسبة طبعات جديدة لأعماله، منها «مقالات مختارة» (Izbrannie stati) و«الشعرية التاريخية» (Istaricheskaya poetika) صار يُختزل بـــ«فيسيلوفسكية» بسبب «تعاليمه الخاطئة» المتضمنة دونية روسيا وتبعيتها للثقافة الغربية. ومن المثير للسخرية أنه يمكن أن يكون قد حصل خلط بين ألكسندر فيسيلوفسكي وأخيه ألكسي عالم الأدب الأقل شأناً الذي أصدر بالفعل كتاباً بعنوان «المؤثرات الغربية في الأدب الروسي الحديث» (١٨٧٩-١٨٨١) أكد فيه على فكرة التبعية المشار إليها. على كل، حصل هجوم، وغالباً من قبل نقاد من الدرجة الثانية، على كثير من العلماء والنقاد والكتاب المتميزين بتهمة «الفيسيلوفسكية». على سبيل المثال، تعرّض الكتاب الهام للعالم فلاديمير بروب «الجذور التاريخية للحكاية السحرية»، الذي قرظه على نحو إيجابي العالم البارز والشكلاني فيكتور جيرمونسكي، إلى هجوم ضارٍ على أرضية أنه «أشبه بعمل أجنبي لا سوفيتي»، ويشبه

«دليل هاتف برليني أو لندني» نظراً لمصادره الأجنبية الكثيرة. وتعرض لهجوم مماثل علماء ونقاد آخرون. وفي نيسان/إبريل عام ١٩٤٨ أعلن جيرمونسكي وبروب وإيخنباوم بمذلة أن مواقفهم «المقارنة» كانت خاطئة وأنهم سيصحّحون أخطاءهم. وواجه كل من رفض اتخاذ هذه الخطوة عواقب أليمة. فتمت تصفية ما لا يحصى من النقاد والمحرّرين والعلماء في عام ١٩٤٩ عندما بلغت الحملة ضد «الكوسموبوليتيين عديمي الجذور» ذروتها. تمثل المظهر الجديد المنذر بشؤم لهذه التصفيات، بالمقارنة مع التصفيات الجارية في الثلاثينيات، هو أنها أُعلنت بالأسماء الحقيقية للأفراد المستهدفين، في حين كانوا قد استخدموا أسماء قلمية مستعارة. دل ذلك على أن كثيرين ممن شملتهم التصفيات كانوا يهوداً. تزلمنت الحملة ضد «الكوسموبوليتيين عديمي الجذور» مع حملة كاسحة ضد المنظمات والأنشطة الثقافية اليهودية بذريعة صلتها بالصهيونية.

وجدت كل هذه الاتجاهات الإيديولوجية تعبيراً لها في الأدب السوفيتي. كان الجو الفكري خانقاً وهامش الأمان يضيق لدرجة أن معظم أعمال مرحلة ما بعد الحرب لم تكن أكثر من تمارين خانقة ومضجرة في ترجمة خط الحزب في ما يشبه القصص الفني أو الدراما. هنا برز سيمونوف الذي لا يكل ولا يمل من جديد في واجهة تلك الجهود.

جاءت مسرحيتا «ظل غريب» (chezgaya ten) و«المسألة الروسية» (Russki vopros) نوعاً من الدعاية Propaganda الفجة. ففي الأولى يتوصل عالم طب سوفيتي، اعتقد أن اكتشافه يخص الإنسانية وينبغي أن ينقل إلى زملائه الغربيين، إلى إدراك أنه كان مخطئاً في تقديره، لأن العدو سيستخدم لكتشافه للتدمير أكثر منه لإنقاذ حياة الناس. أما «المسألة الروسية» فتظهر كيف أن الصحافة الأميركية تضلل الرأي العام حول الاتحاد السوفيتي وكيف أن الأصوات الشريفة يتم قمعها بوحشية. استمر سيمونوف في طرح المواضيع ذاتها الوطنية والمناهضة للغرب في رواياته مثل «دخان الوطن» (Dym otechestva) وفي شعره مثل «الأصدقاء والأعداء» (Druzya i vragi). قدّم كتاب وشعراء ومسرحيون كثر أعمالاً مشابهة شاجبة للغرب، مزورة

التاريخ بفظاظة غالباً، وممجدة روسيا ماضياً وحاضراً. بعضهم كوفئ بسخاء بجوائز ستالين. وكان ثمة فيض من الشعر الممجد لقيادة ستالين الحكيمة. وآل عموماً مصير كل هذه الروايات والمسرحيات والقصائد مع مؤلفيها إلى النسيان مع موت ستالين في عام ١٩٥٣.

في تلك الأثناء كان ما زال ثمة كتاب معينون من الجيل الأقدم يقدمون أعمالاً جديرة بالتنويه. فنشر قسطنطين فيدين «ابتهاج مبكر» و«صيف غير عادي» (وهما الجزآن الأول والثاني من ثلاثية ظهر جزؤها الثالث «النار المشتعلة» لاحقاً بتأخير كبير في عام ١٩٦١). تحكي الثلاثية قصة مثقف اتخذ خيارات صحيحة في مواجهة أحداث تاريخية. وبرغم أن فيدين ارتكب بعض التزويرات التاريخية، مثل نسبة إنجازات تروتسكي لستالين وجعل الأول خائناً للوطن، إلا أن رواياته أمثلة على الكتابة الأمينة على روحية «الواقعية النقدية» السائدة في القرن التاسع عشر. ويبدع الجزآن الأول والثاني، بوجه خاص، لوحة حية للحياة في مدينة إقليمية قبيل نشوب الحرب العالمية الأولى.

أصبحت رواية بنيامين كافيرين «كتاب مفتوح» (Otkritaya Kniga) لعام ١٩٤٩ لاحقاً ثلاثية اكتملت في عام ١٩٥٦. بطلة الرواية امرأة سوفيتية متخصصة بالبيولوجيا يطلع القارئ على قصة حياتها من خلال يوميات ومذكرات. وكما في روايات كافيرين الأخرى تأتلف هنا عناصر الغموض والإثارة والميلودراما مع ما يمكن تأويله كنقد جدي للمجتمع السوفيتي في عمل يزعم اتباع نهج الرواية الواقعية الاشتراكية. وهكذا بقي كافيرين وفيدين كاتبين بارعين حتى في ظل الظروف الصعبة لسنوات ما بعد الحرب.

استعاد فالنتين كتايف في روايته «مع سلطة السوفيتات» (za vlast sovetov) صورة الفتيان أبطال روايته الشهيرة «يومض أبيض وحيداً شراع مبحر» الصادرة في عام ١٩٣٦ والتي تجري أحداثها أثناء ثورة ١٩٠٥. يلعب أبطاله الآن، الذين أصبحوا في أواسط العمر، دوراً في قصة مثيرة محورها المقاومة السرية في أوديسا للغزو النازي للبلاد في الحرب العالمية الثانية. انتُقدتْ رواية كتايف هذه،

مثلها مثل رواية فادييف «الحرس الفتي»، بسبب تقزيمها دور الحزب في النضال البطولي لمجموعات الأنصار الفدائيين في المدن، واضطر كتايف، كزميله فادييف، لإعادة النظر وتعديل روايته لاحقاً.

نُشرت الأجزاء الأولى من رواية الحرب الضخمة «من أجل قضية عادلة» (za pravoe delo) لمؤلفها فاسيلي غروسمان مسلسلة في حلقات على صفحات مجلة «العالم الجديد» (Novy mir) في عام ١٩٥٢. ظهرت بعض المراجعات المرحبة بهذا العمل، لكن بدأت في شباط/فبراير من عام ١٩٥٣ سلسلة جديدة من التصفيات الموجهة بشكل خاص ضد اليهود، وربما بأوامر من ستالين، وعلى أساس ذلك اتهم غروسمان وروايته «بالمثالية الرجعية» والانسلاخ عن المجتمع السوفيتي و«بالتعصب القومي اليهودي». وهكذا اضطر غروسمان لتقديم نسخة جديدة معدّلة من روايته ظهرت بحجم كتاب واحد في عام ١٩٥٤ في غمرة التغييرات التي أحدثها موت ستالين وحظيت بتهليل نقدي ورسمي.

كانت رواية الحرب الأبرز في مرحلة ما بعد الحرب «الغابة الروسية» (Russki les) لمؤلفها ليونيد ليونوف ربما الإنجاز الأعظم للواقعية الاشتراكية. تجري أحداث هذه الرواية عشية الحرب العالمية الثانية وأثناءها، لكن ومع رجوع إلى مرحلة ما قبل الثورة، عندما كان بطلاها الضدان ميرخوف وغراتشيانسكي، اللذان هما الآن أستاذان بارزان في علم الحراجة، طالبين. فيرخوف شخص من أصول متواضعة يكرس كل طاقته لصيانة الثروة الطبيعية، في حين يدافع غراتشيانسكي، وهو ابن بروفيسور في علوم اللاهوت، عن الاستغلال الطائش لغابات روسيا. تتطور أحداث الرواية لنكتشف أن غراتشيانسكي يقوم بعمله المدمر تحت وطأة ابتزاز عملاء أجانب له يعلمون أنه وشى ذات مرة عندما كان شاباً صغيراً بثوار للبوليس القيصري. ينغمس غراتشيانسكي سراً في ترهات انحطاطية لا علاقة لها بعلم الحراجة تُكتشف في النهاية فينتحر، وتنتصر قضية حماية الثروة الطبيعية.

جاءت رسالة رواية «الغابة الروسية» متفقة بالكامل مع الموقف القائم في حينه للحكومة السوفيتية المشجع على حماية الثروة الطبيعية وتنميتها، وتتضمن نقاشات تقنية مطولة حول الحراجة متفقة في ذلك أيضاً مع مبادئ الرواية الواقعية الاشتراكية، لكنها انتُقدت على خلفية إفراطها في تعظيم ذي طابع صوفي للطبيعة. يكمن الجانب المثير فعلاً في هذه الرواية، بالنسبة للقارئ الغربي، وربما لغير قليل من القراء السوفيت، في الشخصية السلبية غراتشيانسكي. فتصوره الرواية شاباً مراهقاً على قدر من الثقافة، لكن ذي شخصية عقيمة متغطرسة بعض الشيء، مع أنانية زائدة وحب فائق للاطلاع والمعرفة. ثم نلاحظ بعدئذ ما تقدمه الحياة في ظل النظام السوفيتي لمثل هذه الشخصية. رجل تتفتح قدراته في ظل حرية فكرية وفي ظل جو اجتماعي ملائم، لكنه يفسد أخلاقياً، تسقط كل خصاله الإنسانية الإيجابية، ثم يتمنى الموت وأخيراً ينتحر.

شهدت مرحلة ما بعد الحرب أيضاً بروز موهبة جديدة. فحققت فيرا بانوفا (١٩٠٥-١٩٧٣) نجاحها الأول بروايتها القصيرة «رفاق الطريق» (sputniki، ١٩٤٦، النسخة المسرحية ١٩٤٧) التي جرت أحداثها في قطار أعد كمستشفى متنقل خلال الحرب وقدّمت، بحب وتعاطف لكن دون سنتمنتالية، شخصيات معقولة مركزة على مشاكلها الإنسانية ومتجاوزة الخطابية الوطنية المعتادة. مُنحت بانوفا جائزة ستالين على هذه الرواية. تعرضت روايتها الثانية «كروجليخا» (العنوان اسم لمصنع في الأورال) الصادرة في عام ١٩٤٧ لهجوم نقدي لتطويرها الصراع على أرضية بسيكولوجية وليس اجتماعية، ولعدم رسمها خط حاد فاصل بما فيه الكفاية بين الشخصيات الإيجابية والسلبية. تأثرت بانوفا بالنقد الموجه إليها، فجاءت روايتها التالية «شاطئ صاف» (yasny bereg) لعام ١٩٤٩، التي صورت فيها الحياة في مزرعة حكومية، متفقة تماماً مع مطالب الواقعية الاشتراكية. كانت هذه الرواية في الحقيقة نموذجاً جلياً لما سمي «أدباً دون صراع» انتشر في الاتحاد السوفيتي لبضع سنوات قبل موت ستالين.

نالت غالينا نيكولايفا (اللقب القلمي للكاتبة غالينا فوليانساكايا(١٩١١-١٩٦٣) الطبيبة التي نشرت قصصاً واسكتشات بدءاً من عام ١٩٣٩، جائزة ستالين عن روايتها «الحصاد» (zhatva) لعام ١٩٥٠ التي تجري أحداثها في مزرعة تعاونية وتصف نضج البطلة فيما زوجها في الحرب. وواصل بوريس بوليفوي (اللقب القلمي للكاتب كامبوف، ١٩٠٨-١٩٨١)، المهندس الصناعي الذي تحول إلى صحفي، العمل في المقام الأول في الجنس الوثائقي الأدبي بعد الحرب التي شارك فيها كمراسل حربي. تحكي روايته «قصة إنسان حقيقي» (povest o nastoyashem cheloveke) لعام ١٩٤٦ قصة حقيقية عن طيار سوفيتي فقد ساقيه عندما أُسقطت طائرته، لكنه ألح على التدرب والطيران من جديد. حازت هذه الرواية سريعاً على شهرة واسعة وتُرجمت إلى لغات كثيرة ونالت جائزة ستالين.

كان الشعر السوفيتي في فترة ما بعد الحرب أقل شأناً من الفن القصصي والروائي. فعندما ضعفت الحماسة التي ميّزت سنوات الحرب لم تعد ثمة موضوعات ملهمة كالسابق لشعر أصيل وآمنة أيضاً من هجوم نقدي يصمها بـــ«الذاتوية» و«الشخصية» أو «التشاؤمية». حتى الشعراء الذين قدّموا لاحقاً شعراً أصيلاً، كانت قصائدهم تلفيقات بعيدة عن الواقع وبدت كولادات ميتة، وإن حظيت بتهليل من جانب النقد، أو نالت جوائز ستالين. كانت هذه حالة الشاعر ألكسندر ياشين (اللقب القلمي للشاعر بوبوف، ١٩١٣-١٩٦٨) الذي صوّرت قصيدته «قصيدة أليونا فومينا» (١٩٤٩) حياة القرية الروسية بعد الحرب في مظهر زاه. (كان ثمة في هذه القصيدة بعض المقاطع الصادقة فعلاً وأُمر ياشين لاحقاً بإزالتها)، وبعد موت ستالين أصبح ياشين واحداً من أهم الشعراء السوفييت.

وصل الأدب السوفيتي في السنوات القليلة الأخيرة قبيل موت ستالين إلى طريق مسدود. كان الأدب الجديد «الخالي من الصراع» نظرية وممارسة علامة واضحة على هذه الحالة. استندت نظرية «الأدب الخالي من الصراع» على مبدأ (برز لأول مرة في مطلع عام ١٩٣٨ بعد نهاية خطة ستالين الخمسية الثانية) يقول بأن «الاشتراكية» قد تحققت في الاتحاد السوفيتي وأن

الشعب السوفيتي يعيش الآن في ظل مجتمع متحرر أو خالٍ من الصراع الطبقي. كان السبب الأكثر عملية لظهور هذا المبدأ هو أن الموظفين الحزبيين المسؤولين عن الأفرع المختلفة للصناعة السوفيتية امتعضوا من «روايات الانتاج» الواقعية الاشتراكية التي صوّرت حالة مؤسساتهم على نحوٍ أقل من مرضٍ، أو مهددة من قبل المخربين. عنى هذا أن الأعمال التي تعاطت مع الحياة السوفيتية المعاصرة مالت لأن تكون أكثر ذات صبغة تمجيدية وبعيدة عموماً عن الواقع. اتبع سيميون بابايفسكي (١٩٠٩-) هذا الاتجاه بنجاح في روايته «حامل النجمة الذهبية» (Kavaler zolotoy zvezdi) وتتمتها «نور على الأرض» (svet nad zemloy) اللتين نال عليهما جائزة ستالين. صوّر بابايفسكي هنا إعادة بناء ناجحة لمزرعة تعاونية دُمرت خلال الحرب «مجمّلاً الواقع ومموّهاً مصاعب إعادة بناء المزارع التعاونية في فترة ما بعد الحرب» حسبما ورد في «الانسكلوبيديا الأدبية المختصرة» الصادرة بعد المرحلة الستالينية تحت عنوان: «بابايفسكي».

غدا الحزب، حتى قبل موت ستالين، قلقاً بشأن عدم الاكتراث العام من جانب الجمهور بالأدب الذي لم يعد مثيراً ولا متحدياً، لا متميزاً جمالياً ولا ممتلكاً لعناصر التسلية أو الإمتاع الجيد. وكما كتب تفاردوفسكي لاحقاً فإن كل تلك الروايات عبّرت عن أن «كل شيء صحيح تماماً، وبالضبط كما وجب أن تكون عليه الأشياء، لكنها كانت كريهة إلى حد يدفعك لقهقهة ساخرة بأعلى صوتك». لم يعد أحد يشتريها أو يقرؤها، وباتت المسارح التي تعرض مسرحيات واقعية اشتراكية فارغة. غدا «الأدب الخالي من الصراع» في مأزق حتى قبل أن يرفضه رسمياً المؤتمر العام الثاني لاتحاد الكتاب السوفييت عام ١٩٥٤.

شكلت الحرب العالمية الثانية خطاً فاصلاً بالنسبة للأدب المهجري. فخلالها شهد هذا الأدب حالة جمود حقيقية. قضى بعض الكتاب نحبهم في معسكرات الاعتقال الألمانية (يورى فيلزن، الأم ماريا، يوري مندلشتام)، آخرون على يد السوفيت (ألفرد بيم والروائي بيتر كراسنوف). بعضهم مات في فترة الحرب (دميتري ميرجكوفسكي، زينائيدا غيبوس، قسطنطين بالمونت،

يوري شتيجر، ميخائيل أوسورجين)، في حين غيّر آخرون بلد هجرتهم. فانتقل فلاديمير نابوكوف، مارك ألدانوف، فيرا ألكسندروفا، فلاديمير يانوفسكي، غليب ستروف وكثيرون آخرون إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وحيث أصبحت «المجلة الجديدة» التي أسسها ألدانوف وم.و.تسيتلين في نيويورك عام ١٩٤٢ المنبر الأدبي الرائد للمهاجرين. واستُتبعت هذه بصحيفة يومية باسم «الكلمة الروسية الجديدة» احتوت دوماً قسماً أدبياً ممتازاً.

الأهم من كل ذلك هو أنه نشأت «موجة ثانية» من المهاجرين، معظمها روس وجدوا أنفسهم في الغرب في نهاية الحرب واختاروا عدم العودة إلى الاتحاد السوفيتي، لكن كان ثمة أيضاً عديد من مهاجري «الموجة الأولى» الذين اجتاح السوفيت أوطان اغترابهم (لاتفيا إستونيا، بولندا، تشيكوسلوفاكيا... إلخ). رفد كل هؤلاء الأدب المهجري بمواهب وتجارب جديدة وبجمهور جديد كامل من القراء. فنشأت حياة نشيطة في بعض معسكرات المهجّرين في ألمانيا، وأصبحت فرانكفورت (التي تأسس فيها دار نشر «الزّرع» (Posev) ومجلة أدبية باسم «حدود» (Grani, 1946) وميونيخ (حيث ظهرت المجلة الأدبية «أنوار» (Ogni, 1946-1947) وعدة «ألمناخات» almanacs أدبية في سنوات ما بعد الحرب) مركزين جديدين للأدب المهجري. هاجر، في نهاية المطاف، معظم أدباء «الموجة الثانية» إلى الولايات المتحدة وكندا (ألكسييفا، أنستي، تشينوف، إيلاجين، فيلييوف، إيلينسكي، إيفاسك، كلينوفسكي، ماركوف، مورشين وآخرون) لينضموا إلى صفوف سابقين لهم أسهموا في تطوير الدراسات الروسية في الولايات المتحدة (رومان جاكوبسون، مايكل كاربوفيتش، فلاديمير نابوكوف، غليب ستروف وآخرين). طوّر شعراء وكتاب ونقاد «الموجة الثانية» قدراتهم الكاملة فقط في الخمسينيات وبعدها.

في تلك الأثناء استأنف النشر عدد من شعراء وكتاب «الموجة الأولى». شهدت تجربة فيتشيسلاف إيفانوف، الذي بقي ناشطاً كشاعر وباحث، حتى مماته في عام ١٩٤٩، تفجراً إبداعياً أثمر قصائد ضمّها كتابه «يوميات رومانية» (Rimski dnevnik) لعام ١٩٤٤، وبلغ جيورجي إيفانوف قمة عظمته

في قصائد «صورة لا شبيه لها» (Portret bez skhodstva) لعام ١٩٥٠ و«مذكرات بعد الممات» (Posmertny dnevnik) لعام ١٩٥٨ التي يُعد بعضها بين ألمع القصائد المعبرة عن الخيبة الإنسانية في الشعر الروسي بعامة.

في عام ١٩٤٧ ظهرت في باريس مجموعة شعرية بعنوان «قصائد وملاحم شعرية» (Stikhotvoreniya i poemi) للشاعرة الأم ماريا (الاسم الديني لإليزابيث سكوبتسوفا - كوندراتيفا، ١٨٩١-١٩٤٥) التي كانت قد قضت نحبها في معسكر رافينسبروك الألماني. شعر الأم ماريا الديني تقليدي من حيث الشكل عبّرت فيه بحرارة قوية عن تعاطفٍ مسيحي مع إنسانية معذبة.

استأنف كتاب نثر معينون من جيل أقدم نشاطهم بعد الحرب. فتابع إيفان بونين في مجموعته الأخيرة «الدروب الظليلة» (Temnye allei) الصادرة في عام ١٩٤٦ التعاطي مع موضوعاته السابقة حول الموت والعاطفة الجنسية. نشر أيضاً في عام ١٩٥٠ كتاباً بعنوان «ذكريات» (vospominaniya)، في حين نُشرت في عام ١٩٥٥ بعد وفاته دراسته غير المكتملة لكن الرائعة عن تشيخوف. كتب مارك ألدانوف أيضاً عدة روايات، إضافة إلى مقالات بعد انتقاله إلى أميركا في عام ١٩٤٠ وعودته إلى فرنسا في عام ١٩٧٤. تعد حواراته «ليلة في أولم: فلسفة الصدفة» لعام ١٩٥٣ عملاً رائعاً في النثر الفلسفي الرفيع المستوى والشفّاف. كان ألدانوف الكاتب المهاجر الأكثر تألقاً ونجاحاً على صعيد عالمي: حقق عديد من رواياته مبيعاً جيداً في ترجماتها الإنكليزية والألمانية.

في حين خسر الأدب الروسي في هذا الوقت نابوكوف، كما كان قد خسر قبله يانوفسكي، اللذين بدآ الكتابة باللغة الإنكليزية، استأنف غايتو غازدانوف كتابة الروايات والقصص الروسية بعد الحرب. فتُرجمت روايتاه «طيف ألكسندر وولف » (Prizrak Aleksandra Volf) و«عودة بوذا» (Vozvrashenie Buddy) إلى الإنكليزية في عام ١٩٥٠ و١٩٥١ على التوالي. تتسم رواياته وقصصه، المكتوبة في مرحلة ما بعد الحرب، ومع احتفاظها بسماتها الجذابة المعهودة

في فترة ما قبل الحرب، بتماسك أكثر على صعيد الوصف وتوظيف التفاصيل البسيكولوجية. تفوّق غازدانوف في خلق شخصيات وحبكات يبقى فيها التشكك وفقدان الأمل في توازن متقلقل، لكن مقنع ومع تقبل شجاع للحياة وحتى اغتباطٍ بها.

أصدر ألكسي ريميزوف، الذي نشر القليل نسبياً في الثلاثينيات، عدداً من الأشياء بعد الحرب كان قد اشتغل على بعضها زمناً طويلاً. وبرغم أنه كان عليل الصحة وفقد بصره، إلا أنه واصل ممارسة الفنون التخطيطية، وكان بعض من كتاباته الأخيرة من بين أروع عطاءاته. قدّم في «الشيطان الراقص» (Plyashushy demon) لعام ١٩٤٩ رؤية طريفة لجذور العربدة والقصف في روسيا. وعرض في «بعيون مقصوصة» (Podstrizhennymi glazami) مشاهد من طفولته ومراهقته بطريقة غريبة وأسلوب سوريالي. وتعد «نار الأشياء» (Ogon veshey) لعام ١٩٥٤ معالجة تخيلية للأحلام في الأدب الروسي، في حين تضمّن «مارتن زاديكا: كتاب تفسير الأحلام» (Martin Zadeka: sonnik) مجموعة أحلام ريميزوف الخاصة الواقعية أو المتخيلة. «زمارة الفأر» (Myshkina dudochka) لعام ١٩٥٣ عمل سوريالي آخر للكاتب شبيه بالحلم، في حين تابع «في لمعان وردي» (V rozovom bleske) لعام ١٩٥٢ قصة حياة زوجته المبدوءة بعنوان «أوليا» في عام ١٩٢٧. تعد أعمال ريميزوف النثرية الأخيرة فريدة في براعتها وروعتها في كل الأدب الروسي ويصعب تحديد جنسها.

بوجه عام لم يكن وضع الأدب المهجري في عام ١٩٥٣، عندما مات ستالين وفتحت مرحلة «الدفء» الباب لتقارب فكري بين الأدبين الروسيين، بهذه الصورة من الكآبة، كما رآها بعض النقاد المهجريين قبل الحرب. كان ثمة من المواهب والاهتمام ما يكفل استمرارية الأدب الروسي في المهجر إلى حين حلول «الموجة الثالثة» من الهجرة التي ستؤهله لمرحلة ازدهار أخرى.

-١٠-

القرن العشرون

في البحث عن طرق جديدة

١٩٥٣ - ١٩٨٠

شهدت الفترة من عام ١٩٥٣ إلى عام ١٩٨٠ تطور الأدب الروسي في اتجاهات مختلفة كثيرة داخل وخارج الاتحاد السوفيتي. فمع موت ستالين خفّت الضغوط الثقافية الشديدة التي مارسها الأوصياء على الأدب بعد الحرب العالمية الثانية، فسعى الأدب، مع بعض التردد، للاندفاع بنشاط عبر مسالك جديدة خلال مرحلة «الدفء» – التسمية التي شاعت وكان أطلقها الكاتب إهرينبورغ في الوقت المناسب عنواناً لرواية له آنئذ. استمر الدفء أثناء حكم نيكيتاخروتشوف، وإن بقي ثمة قيود مشدّدة بوضوح، كما دلّ على ذلك السجال الجاري بخصوص «دكتور جيفاكو» باسترناك وجائزة نوبل الممنوحة له في عام ١٩٥٨: رفض باسترناك في النهاية الجائزة، ولم تنشر روايته في الاتحاد السوفيتي إلا بعد حوالي ثلاثين سنة.

لكن عملية الانفتاح liberalization الثقافي الحاصلة بعد موت ستالين لم تنقلب كلياً. فشهد عقد الستينيات منذ بدايته بروز ألكسندر سولجنيتسين إثر نشر قصته «يوم في حياة إيفان دينيسيفيتش» في عام ١٩٦٢. بقي سولجنيتسين الشخصية المركزية في الستينيات بفضل (*)Samizdat، «النشر الخاص» نظراً لأنه كان غير ممكن نشر كثير من كتاباته داخل البلاد. وكان أمراً ذا دلالة أنه

(*) مصطلح روسي يعني: «النشر بالوسائل الخاصة للكاتب».

كاتب نثر بارز وأن الشاعرين – المعلمين من الجيل الأقدم – باسترناك واخماتوفا – ما عادا يمارسان تأثيراً مباشراً على الجيل الأصغر من الكتاب بحلول الستينيات. مرّ موقف السلطات من الطاقات الأدبية الجديدة عبر أطوار معينة. فعند منتصف العقد سعت الحكومة لكبح التعبير الحر من خلال القمع القانوني المباشر، لكن مع مرور الزمن وتمكّن الكتاب، بواسطة طرق غير رسمية للنشر، من التغلب على القيود الرسمية المفروضة إلى درجة معتبرة، لجأت السلطات السوفيتية إلى استراتيجية أخرى كان من شأنها أن أعطت – على نحوٍ لم تتوقعه – الأدب الروسي في المهجر دفعاً جديداً.

قضت تلك الاستراتيجية بطرد كثير من أهم كتاب وفناني ومثقفي الأمة من البلاد، وكان الأكثر شهرة بينهم سولجنيتسين الذي نفي قسرياً في عام ١٩٧٤. كانت هذه السياسة السوفيتية مما لا سابق لها تقريباً في التاريخ العالمي، إذا ما استثنينا الهجرة الجماعية لليهود والمثقفين الآخرين من ألمانيا الهتلرية في ثلاثينيات القرن الماضي. بذلك حرم النظام السوفيتي عن سابق عمد الأمة من كثير من خيرة مثقفيها، ورفد، في السياق ذاته، الثقافة الروسية في المهجر، التي كانت آخذة بالتلاشي بسرعة، «بموجة ثالثة» من المهاجرين.

اتسمت «الموجة الثالثة» بخصائص الموجات السابقة. فأعضاؤها، كما أعضاء «الموجة الثانية»، نشؤوا في المرحلة السوفيتية، ولذا كانوا عارفين في الصميم الواقع السوفيتي، وإن كانت معايشتهم له قد حصلت في أزمنة أكثر طبيعية نوعاً ما من تلك السنوات التي شهدت التصفيات والحرب الشاملة التي عرفها أعضاء «الموجة الثانية». وكما كتّاب «الموجة الأولى» كان كثير من كتاب «الموجة الثالثة» قد كسبوا الشهرة قبل هجرتهم من الاتحاد السوفيتي، ولذا وجدوا من الأسهل الاستمرار في حرفتهم السابقة لدى وصولهم إلى الغرب. وكان ميخائيل باراشنيكوف وميستيسلاف روستروبوفيتش – وهما فنانان لا ينتميان إلى عالم الأدب – مجرد حالتين استثنائيتين في هذا الإطار، إذ تحققت شهرتهما في الغرب. وعلى ذلك بدا الأدب الروسي والثقافة الروسية في الخارج حتى أكثر ألقاً وإثارة في الثمانينيات مما كان عليه الحال قبل نصف قرن مضى، أضف إلى أن الصلات الآن بين الكتاب الروس داخل وخارج الاتحاد السوفيتي هي أقوى مما

كانت عليه سابقاً، نظراً لأن كثيرين من الكتاب المهاجرين ظلوا يرون أنهم يكتبون في المقام الأول لجمهور داخل الاتحاد السوفيتي.

مع موت ستالين خبا إلى حد كبير بريق مذهب الواقعية الاشتراكية الرسمي، لكن البنى الاجتماعية الداعمة له كانت قوية بما يكفي لبقائه في ساحة المعركة. في الوقت ذاته سعت مذاهب أدبية أخرى لتحديه والحلول محله. فذهب أندري سينيافسكي بعيداً عندما اقترح الأدب الخيالي كوسيلة وحيدة مناسبة لتمثيل الطبيعة الخيالية للواقع السوفيتي، وبرغم أنه وجد بعض ا لاتباع أو المؤيدين، إلا أن معظم النثر الروسي في العشرين سنة الأخيرة سار على دروب «واقعية». كان سولجنيتسين مرة ثانية أنموذجاً للآخرين: لجأ إلى تقاليد واقعية القرن التاسع عشر الروسية الراسخة الأركان في مقاربته، وعبّر في إبداعه عن ظمأ لا يرتوى لدى القارئ السوفيتي لمعلومات صريحة مباشرة حول الواقع السوفيتي كما هو في حقيقة الأمر. وفي الوقت الحاضر على الأقل كانت أعمال الأدب السوفيتي الرائدة هي تلك التي سعت ببساطة لتقديم الحقيقة العارية دون زخارف.

صار الأدب الروسي مؤخراً، مع ازدياد الفضول الفكري، وحب الإطلاع والاهتمام المتجدد بالتقاليد الحداثية للعشرينيات، تجريبياً أكثر مما كان عليه قبلاً، ولا سيما في المهجر. لكن خلال كل التغيرات والتقلبات الطارئة على التاريخ الأدبي من عام ١٩٥٣ وحتى عام ١٩٨٠ بقي الخط الرئيس لتطور الأدب الروسي واقعياً: من سولجنيتسين وشلاموف وعبر تيندرياكوف وتريفونوف وراسبوتين وصولاً حتى جيل اليوم من الكتاب، ظل الهدف متمثلاً، بشكل ما، في فهم جوهر المجتمع السوفيتي وتصويره بصدق أكثر مما تفعله العدسات المحرفة للواقعية الاشتراكية، أو ثغرات الأسلوب الحداثي اللامتماسك. لم تُستثن رؤى أخرى، لكن إذا ما قارن المرء النثر الحداثي الرائع لرواية «دكتور جيفاكو» مع «جناح السرطان» أو «الدائرة الأولى»، فسيجد أن معظم كتاب النثر مالوا لاتباع طريق باسترناك، بصرف النظر عن مدى إعجابهم به كشخص أو كشاعر.

ربما لم تشعر أمة قبلاً بالحاجة إلى أدبها، بهذه الدرجة من الضغط، مثلما شعرت بذلك الشعوب السوفيتية في عام ١٩٥٣. فخلال الجيل السابق عاشت هذه الشعوب غمار تغير اجتماعي وحرب شاملة وقمع سياسي، ربما

لا سابق لحدته في التاريخ، لكن حالت الرقابة الرسمية والاحتكار الثقافي الفريدين في شمولهما واتساعهما دون محاولة استيعاب وتمثل هذه التجارب المدمرة. لحق الأذى بالأمة وأرغمت على السكوت. وفي ظل هذا الخراب الذي هيمنت فيه السلطة والدعاية لم تبدُ آفاق استعادة الأمة لصوتها مشرقة.

لكن ثبت مع مرور الزمن أن ثمة قوى معوّضة لهذا الخلل وقادرة على إرواء الظمأ الروحي للأمة، وكانت النتيجة مرحلة مختلفة وتعويضية للأدب الروسي. لكن كيف حصل ذلك؟

لعب دوراً معتبراً في ذلك ميراث الماضي الأدبي العظيم لروسيا، ذلك الميراث الذي أكد على الرسالة المدنيّة Civic للأدب، على واجبه، ليس في كشف الحقيقة فقط، بل وفعلِ ذلك بطريقة تدفع القارئ باتجاه تبني مُثُلٍ إنسانية عليا. دعمت تقاليد النقد الأدبي المسيطرة، التي وضع أركانها بيلينسكي، هذه المثل العليا، وتم، ومن خلال النقاد الراديكاليين والماركسيين في النصف الثاني من القرن التاع عشر، إرساء أساس النظرية الجمالية السوفيتية. وهكذا أقر الحزب نفسه بصحة تقليد غدا في حالة شدٍ وتوتر مع ممارسة له في ظل طلب السلطة من الكتاب التكتم على جوانب من الواقع السوفيتي وتزيين أو زخرفة أخرى. حتى أكثر من النقد، أوحى النموذج الحقيقي لكتاب القرن التاسع عشر المدرَّس لكل تلميذ مدرسة سوفيتي – غوغول، نيكراسوف، تولستوي، تشيخوف – بأن واجب الكاتب التعاطف مع الفرد والقلق بشأنه والصراحة التامة في فضح الشرور الاجتماعية.

طبعاً كان هؤلاء الكتاب يصورون المجتمع القيصري، وكان الترحيب بنقدهم والموافقة عليه أكيداً بالنسبة للسلطات السوفيتية. لكن كان ثمة تقليد غير واضح أو ناضج، في شكل شبه خفي أو مقنّع، طبق معياراً مشابهاً على المجتمع السوفيتي. فاحتوى نثر مؤلفين، لمثال بابل، زوشينكو، أوليشا، بولغاكوف وبلاتونوف، على بعض النقد العميق للنظام السوفيتي. لكن تمثلت المشكلة في أن أعمالهم ظلت غير منشورة، وأن ما كان منها في المتناول في وقت ما لم يُعد نشره ثانية إلا بعد عشرين عاماً على الأقل، ولم يصل عملياً

إلا لقراء من رواد مكتبات خاصة محددة. حصل الأمر ذاته بالنسبة لشعراء مثل خلبنيكوف، باسترناك، سفيتايفا، أخماتوفا ومندلشتام، الذين حاولوا تطوير تقاليد الشعر الروسي بطرق مبهمة، أو بغيضة بالنسبة لأسيادهم ذوي العقول الضيقة. وهكذا لم يمثل النشر (وإعادة النشر) التدريجي والجزئي لأعمال بعض المؤلفين في التاريخ الأدبي بعد المرحلة الستالينية أكثر من مجرد صدور أعمال جديدة عن المطبعة. نكّر كل ذلك، في بعض الأحيان، بإعادة اكتشاف الثقافة الكلاسيكية في أوروبا عصر النهضة.

الثروة الثقافية الأخرى التي أصبحت متاحة في مرحلة ما بعد ستالين هي أدب الغرب الذي تلقى القارئ السوفيتي منه مختارات أو منتخبات محدودة جداً وملخصة مسبقاً تحت الرعاية الجدانوفية. وفي عام ١٩٥٥، تأسست، كجزء من سياسة الحزب للتقارب مع الغرب، المجلة الشهرية «الآداب الأجنبية»، وسرعان ما غدت عظيمة الشهرة لدى القراء.

الأمر الذي ربما لم يكن متوقعاً هو أن تصبح، منظمة الكتاب التي أنشأتها الدولة، ويشرف عليها الحزب، قادرة في نواح محددة على استغلال هذه الفرص والاستفادة منها. فكان اتحاد الكتاب السوفييت مؤسسة منطوية على تناقض. فقد أنشئت في البداية بطريقة تمكّن الكتاب من جعل الأدب في خدمة الحزب. ومن أجل هذا الهدف كان يجب اختيار مرشحين، خاضعين مطيعين للحزب وينفذون أوامره، للمناصب القيادية والإدارية في الاتحاد ليصبحوا موظفين أدبيين. في ظل ستالين عمل هذا النظام بدون شبهة لصالح ترسيخ شكل أيديولوجي واحد. لكن ما أن تراجعت حدة الإرهاب الشامل حتى بدا واضحاً أن الاتحاد يشكل إطاراً يمكن أن ينظم كتاب ورؤساء تحرير غير مطيعين أنفسهم فيه ويطلقون وجهات نظرهم. وفي ظل سياسة خروتشوف المعلنة لإعادة تنشيط المؤسسات الاجتماعية التي كانت في شبه سبات في ظل ستالين (بما في ذلك الحزب الشيوعي نفسه) نظم اتحاد الكتاب أنشطته ووسعها. فعقد أخيراً مؤتمره العام الثاني – الذي كان متوجباً عقده، وفقاً لنظامه الداخلي، في عام ١٩٣٧ – في عام ١٩٥٤ موفراً فرصة لنقد الممارسات الأدبية الحاصلة. وخلال الخمسينيات وسّع إصداراته من

المجلات الشهرية: تأسست في عام ١٩٥٥ مجلة «الشبيبة» ومجلة «الحرس الفتي» في عام ١٩٥٦ بهدف توفير منابر لنشر نتاج المؤلفين الشباب الذين كانت الحاجة ماسة إليهم بعد الهيمنة الطويلة للكتاب من الجيل الأقدم خلال حقبة الركود الجدانوفية. وفي لينينغراد ظهرت مجلة «نيفا» لتحل محل مجلة «لينيغراد» التي ألغيت بموجب قرار اللجنة المركزية الصادر في آب/أغسطس ١٩٤٦، علماً أن ذلك القرار لم يُسحب.

إذا كان الكتاب غير المطيعين non-conformist استطاعوا تنظيم أنفسهم، فإن المطيعين فعلوا ذلك أيضاً. وبشكل ما كانت حاجتهم المباشرة لذلك حتى أعظم، نظراً لأنه لأول مرة يتعرض الاحتكار الثقافي الذي تمتعوا به حتى الآن للتحدي. وهكذا بادروا إلى تأسيس فرع جديد هو اتحاد كتاب الجمهورية الروسية (RSFSR) في عام ١٩٥٨ مع جريدة أسبوعية ناطقة باسمه هي «روسيا الأدبية» (Literaturnaya Rossiya) ومجلتي «موسكو» (Moskva) و«معاصرنا» (Nash sovremennik). من الآن فصاعدا بات الصراع صريحاً أكثر بين المطيعين وغير الطيعين (أو بشكل أقل دقة بين المحافظين والليبراليين)، مع بقاء صلاحية الفصل في ذلك بيد الجهاز الإيديولوجي الحزبي، الذي لم يعد دوماً وبشكل أتوماتيكي إلى جانب المطيعين. وكان لكل فريق معاقله في مجلات ودور نشر معينة وفروع محلية لاتحاد الكتاب. كان المعقل الأعظم لفريق غير المطيعين هو منبر اتحاد الكتاب «العالم الجديد» برئيسي تحريره ألكسندر تفاردوفسكي (١٩٥٠-١٩٥٤ و١٩٥٨-١٩٧٠) وقسطنطين سيمونوف (١٩٥٤-١٩٥٨). ولاحقاً دعا فلاديمير لاكشين نائب رئيس التحرير مجلة «العالم الجديد» نواة متواضعة لاشتراكية ديمقراطية، ووصف تأثيرها الاجتماعي على النحو التالي: "أكدت الرسائل الواردة وبكميات كبيرة إلى إدارة التحرير أن «العالم الجديد» غدت، بالنسبة لكثيرين من الناس في الستينيات، جزءاً من وجودهم الشخصي: خلقت إيماناً لا يتزعزع بالحقيقة، ساعدت الناس على العيش وعززت حسّ الكرامة الإنسانية في وعي مئات الآلاف من رفاقنا المواطنين. عكست المجلة وكوّنت رأياً عاماً. اتسع جمهور قرائها إلى أبعد من دائرة النخبة الموسكوفية المثقفة،

أو الشباب المتحمسين. صارت «العالم الجديد» تُقرأ في أروقة السلطة، في القرى النائية، وفي الأقاليم البعيدة، واشتمل جمهور قرائها على عمال في مواقع البناء ومكتبيين ومعلمي مدارس متخصصين في العلوم الزراعية وعشاق حقيقة وباحثين عن عقيدة».

عكس صوت «العالم الجديد» والمجلات الأخرى التغيرات التي حصلت في المجتمع السوفيتي منذ العشرينيات. فعنى التعليم الابتدائي الإلزامي أنه صار باستطاعة أغلبية عظيمة من السكان الآن القراءة، وصارت جزءاً من جمهور الأدب. علاوة على ذلك ضمنت طبيعة التعليم السوفيتي اطلاع معظم خريجي المدارس والكليات على كلاسيكيي الأدب الروسي والسوفيتي وتشربهم عناصر الطريقة المنهجية – وإن بشكل ضيق – لدراستهم.

لكن التحول الأعظم حصل في طبيعة الانتلجنتسيا الخلاّقة. فللمرة الأولى يتلقى كثيرون من أبناء الطبقتين الفلاحية والعمالية تعليماً جيداً، ويدرس بعض منهم في معهد غوركي ويصبحون كتاباً. لم يعد الفلاحون ينتظرون من الأرستقراطيين التائبين التعطف بالكتابة عنهم وعن حياتهم الريفية: فباستطاعة أبنائهم الآن فعل ذلك. علاوة على ذلك، إذا كان شباب القرن التاسع عشر الروس المتعلمون قد تاقوا سابقاً للنزول إلى الشعب والاندماج في صفوفه، فإن نظراءهم في القرن العشرين لم يكن أمامهم من خيار إلا فعل ذلك – وفي ظروف كان من الصعب تخيلها: في جبهة القتال، في مواقع البناء، في الحانوت، في المزرعة التعاونية، في شقة السكن المشتركة، والأسوأ مما عداه، في معسكرات العمل، حيث عاشوا خداً إلى خد، ليس فقط مع الشعب العادي فقط، بل ومع المجرمين أيضاً. نجم عن هذا الاختلاط الحميم بين الناس نتيجة إيجابية تمثلت في نشوء طبقة ثقافية روسية ضخمة من كل فئات المجتمع. استوعب المثقفون عفوياً خطاب ولغة الفلاحين والعمال واقتربوا – شاؤوا أم أبوا – من الفولكلور الذي ما كان بإمكانهم دراسته بطريقة أخرى إلا بجهد متكلف زائف. ولاحقاً تتذكر ميهاجلو ميهاجلوف – أحد الطلاب اليوغسلاف الدارسين في جامعة موسكو في عام ١٩٤٦ – طالباً من سيبيريا شاركهم أمسية في السكن الداخلي الجماعي وغنى لهم على القيثار، فقال:

«ما أذهلني أكثر من أي شيء هو الأغاني الحقيقية. لم أتخيل شيئاً مثل ذلك موجوداً في الاتحاد السوفيتي.غنى كل أصناف أغاني المجرمين المحكومين – الفرِحة والحزينة والساخرة [...] من خلالها تكلمت روسيا التي نعرفها من أعمال تولستوي ودوستويفسكي. كانت أغاني حقيقية واقعية، وطنية بالعمق، غير مقلدة لذلك الصنف الذي نسمعه من الإذاعة السوفيتية، بل طازجة،وأحياناً بسيطة لكن عميقة دائماً، شجية جداً وعميقة».

لقد وفّر تفجر الثقافة الشعبية هذا لغة بديلة، كما نظرة بديلة للعالم، مختلفتين عن تينك اللتين تطرحهما الدعاية الرسمية.

ساعدت النكات والطُرف، وليس الأغاني فقط، بوصفها المعذبين من الناس العاديين، وسخريتها المرحة من مضطهديهم، على العودة إلى الأصالة والصدق بعد الابتذال الزائف للأدب الستاليني الرسمي. وكما أشار أبراهام تيرتز بهذا الصدد فإن «مستقبل الأدب الروسي، إذا كان مقدّراً أن يكون له مستقبل، تغذى على النكات السياسية [...] تُظهر النكتة، في شكلها النقي، معجزة الفن، فكفاها ما تصنعه عبر وصف همجية ووحشية الديكتاتوريين».

هكذا صار في متناول الكتاب في الخمسينيات تقاليد عظيمة يتعلمون منها، لغة شعبية جديدة حيّة ومؤسسات يدافع من خلالها بعضهم عن بعض آخر في محاولتهم لإعادة إحياء أدب حقيقي. لكن كانت العوائق هائلة وتأثير الصمت القسري، المفروض لزمن طويل، عميقاً، بحيث صارت العودة إلى الحقيقة بطيئة، مؤلمة، مشحونة بالصراعات، وحملت كل علامات ما سماها فرويد «عودة المقموع»: بدأ المجتمع تعلم الاعتراف بما حاول إنكاره ونسيانه، أو، في الواقع، إقصاءه بالمعنى البسيكولوجي والسياسي. ولهذا السبب كان فهم الماضي القريب ودمجه أو مكاملته في صورة شخص هو الشغل الشاغل، إن لم نقل الهاجس المهيمن، في تلك المرحلة.

وللمفارقة، فقد ولد عدم الطاعة في قلب المؤسسة الأدبية نفسها، في المجلة الرئيسة لاتحاد الكتاب السوفييت – «العالم الجديد». حتى أن هذه المجلة كانت قد نشرت قبل موت ستالين أعمالاً، مثل «في قضية عادلة» للكاتب فاسيلي

غروسمان، ذات التناول «الإنساني التجريدي» للقيم التي خاض الوطن الحرب من أجلها، و«الروتين الريفي» للكاتب فالنتين أوفتشكين التي تجنّب فيها الصورة الزائفة للكفاية في الريف التي كان لزاماً الإشارة إليها عادة، وصوّر المزارع التعاونية المبتلاة بالفقر وبإدارة غير خبيرة ومفرطة في المركزية.

كان الرجل المسؤول عن مثل تلك التجاوزات هو ألكسندر تفاردوفسكي. كان عضواً حزبياً ملتزماً منذ ما قبل الحرب وعضواً في «اللجنة المركزية» من عام ١٩٦١ إلى عام ١٩٦٦. قبِلَ أيديولوجيا الحزب واللازمة الأدبية المعروفة «الواقعية الاشتراكية»، لكن تفسيره لهذا المبدأ المطاط لم يكن مرحباً به دائماً من قبل زملائه البيروقراطيين المسؤولين عن الشؤون الأدبية في الحزب.

كانت النقطة الرئيسة المطروحة هي كيفية التفعيل العملي للافتراض المستمد من بيلينسكي القائل بأن الكاتب الجيد، بطبيعة فنه، يجب أن يكشف تلقائياً الحقيقة بخصوص المجتمع، ويتخذ موقفاً سياسياً صحيحاً تجاه الحقيقة، وأن يبدع أيضاً عملاً جذاباً جمالياً، ومقنعاً للقارئ. إذا كانت هذه الوظائف مجتمعة جوهرية للأدب، فإن كل ما هو مطلوب تأمين حرية الأدب. كانت تلك قناعة تفاردوفسكي. فثمّن، أكثر من أي شيء، من بين كل العناصر المطلوبة من الواقعية الاشتراكية، الشعبية (narodnost) والوصف الصادق للواقع الاجتماعي، وكان على استعداد لتحقيق هذين العنصرين (علماً أنه ليس واضحاً إلى أي مدى هو اعترف بذلك لنفسه) عند الاقتضاء على حساب الالتزام الإيديولوجي ومفهوم «حزبية الأدب» و«المنظور الثوري».

لكن ماذا لو كان الكتّاب، كما ألمح ضمناً النقد الماركسي كثيراً، مجرد أطفال موهوبين، متسمين بملكات قيّمة وبصيرة حقيقية فعلاً، لكن متقلبي المزاج، عرضة لسوء التقدير ولأمزجة غير مسؤولة؟ كافح فريق غير المطيعين من الكتاب، وعلى رأسهم جماعة «العالم الجديد»، من أجل عدم المس بمقولة بيلينسكي، في حين أكد المسؤولون الأدبيون الخائفون الحذرون على ما يمكن تسميته «التنقيح اللينيني» لهذه المقولة القاضي بحاجة الكتاب إلى إشراف دقيق وامتثال للانضباط الحزبي.

دلّ نشر عمل، عملين، اتسما بعدم الطاعة حتى قبل موت ستالين، على ما يمكن أن تحققه هيئة تحرير عازمة صاحبة قرار في ظل قيادة قديرة مثل قيادة تفاردوفسكي. صار من الطبيعي، إذن، في ظل وضع ملتبس ولّده موت ستالين وإعدام لافرنتي بيريا، أن تأخذ مجلة «العالم الجديد» زمام المبادرة لمحاولة المحافظة على درجة من استقلالية للأدب. ففي كانون الأول/ ديسمبر عام ١٩٥٣ وضع الخبير القانوني السابق والصحفي الآن فلاديمير بوميرانتسيف ما أصبح في السنوات التالية برنامجاً جمالياً لمجلة «العالم الجديد» في مقالته «الصدق في الأدب» (ob iskrennosti v literature). هاجم الكتاب الذين لا يكتبون عن ما يرون ويسمعون حولهم، بل يقحمون الكليشيهات في أعمالهم، و«يجمّلون الواقع»، أو يفكرون ببلاهة ويبسّطون المفاهيم الأخلاقية، فيفشلون في تصوير تعقيد الحياة. تتلخص رسالته الأساسية في أن على الكاتب أن يكتب عن الحقيقة كما يراها الناظر إليها ويعكس بصدق مشاعره إزاءها. وفي مقالة مشابهة نشرت في نيسان/إبريل عام ١٩٥٤ أورد الكاتب فيودور أبراموف مثالاً على سوء التصرف الأدبي بالهجوم على كثير من الروائيين الذين صوّروا على نحو غير صحيح الحياة في المزارع التعاونية مزدهرةً وملبية لحاجات الناس، وفشلوا في تصوير فقر المزارعين التعاونيين المدقع واستخفاف البيروقراطيين المسؤولين بخبراتهم المتراكمة.

كان العمل الأدبي، الذي لخّص، بأفضل ما يكون، المزاج الجديد هو رواية إيليا إهرينبورغ «الدفء» (ottepel)(*) التي صدر الجزء الأول منها في آذار/ مارس عام ١٩٥٤. بدأت الرواية بوصف مجتمع في حالة تجمّد عميق يهيمن عليه مدراء مصانع منفذون بالكامل للخطط، سلطويون ومعتدون بأنفسهم، وفنانون منافقون. يعيش المجتمع في حالة عطالة وجمود وأوامر مفروضة من فوق: المشاعر الإنسانية الحقيقية متلاشية. الناس خائفون من التصرف بتلقائية وإبداء مشاعرهم الحقيقية، أو قول ما يفكرون به. لكن نلحظ تدريجياً، مع تقدم الرواية، حلول الدفء وعودة الإبداع. يكتشف العشاق

(*) اتخذتْ في العربية أيضاً عنواناً آخر – «ذوبان الجليد».

بعضهم بعضاً ويبوحون بمشاعر متبادلة. يستعيد الفنانون القدرة على شحن عملهم بالبهجة. أعطت عودة الدفء الرواية عنوانها - وليس الرواية فقط، بل والمرحلة بالكامل.

تجدر الإشارة إلى أن نشر «الدفء» لم يكن موجهاً ضد الحزب، أو ضد أيديولوجيته، ولا حتى ضد الواقعية الاشتراكية. كان، بالأحرى، انتقاصاً من طريقة تطبيق تلك الإيديولوجيا. فإذا كان الناس قد استعادوا عفويتهم، فذلك من أجل تكريس أنفسهم للمثل العليا للحزب، ومن أجل إنجاز بناء الاشتراكية في نهاية المطاف. لم تعد الصورة لأناس موجهين من فوق بواسطة الحزب، بل صورة أناسٍ كرسوا طاقاتهم بحرية لتحقيق الأهداف التي رفعها الحزب. بقيت اللغة الزائفة والشخصيات ذات البعد الواحد والمفاهيم الأخلاقية السطحية وصورة المستقبل العظيم - بقي كل ذلك كما كان عليه الحال في الرواية الستالينية العادية. لكن تغيرت الرؤية الآن للطريق المفضي إلى المستقبل. كان هذا كل ما في الأمر، لكنه كان كافياً لتحفيز تحوّل في المشهد الأدبي ولازدياد حدة الصراع الذي كان قد تفجّر قبلاً. لم يعد باستطاعة المسؤولين البيروقراطيين رؤية أنفسهم والتباهي بشخصية بوخوف - الرسّام صاحب الامتيازات الذي يملأ لوحاته بعاملات متورّدات الخدود في مزرعة إنتاج الألبان وبالرواد الشباب المفعمين حماسة. وصاروا يخشون بروز سابوروف الفنان المعدم، لكن الأصيل الذي أثارت لوحاته إعجاب كل زوار شقته المتواضعة.

لاحقاً، في عام ١٩٥٤ شنّ البيروقراطيون الأدبيون ما يشبه الهجوم المعاكس. عُزل تفاردوفسكي من رئاسة تحرير «العالم الجديد» وحلّ محله قسطنطين سيمونوف. وفي أيلول/سبتمبر اضطرت المجلة للاعتراف بأخطائها ونشرت بياناً للمجلس الإداري لاتحاد الكتاب يتهمها «بالازدراء العدمي غير المشروع لكل شيء إيجابي حقّقه الأدب السوفيتي». وأثناء المؤتمر العام لاتحاد الكتاب المنعقد في كانون الأول/ديسمبر وُجهت انتقادات كثيرة من قبل الخطباء، لكن استمرت مجموعة التافهين المدجّنين، وعلى رأسهم ألكسي سوركوف، في رئاسة المنظمة. لكن أكد الحزب في خطابه الافتتاحي الموجه

لأعضاء المؤتمر على أن الأدب يجب «أن يقدم الحقيقة الفعلية للحياة بكليتها وكل تعقيدها»، ويجب «أن يكشف تناقضات وصراعات الحياة». وقيل إن على الواقعية الاشتراكية «أن تتيح مجالاً واسعاً للمبادرة الشخصية والنزعات الفردية، للفكر والخيال، للشكل والمضمون». وهكذا بدا الحزب في هذه المرحلة حيادياً، لكن أكثر ميلاً إلى الجانب الليبرالي.

بدأت المرحلة الثانية والأعمق من «الدفء» في شباط/فبراير عام ١٩٥٦ مع خطاب نيكيتاخروتشوف «السرّي» أمام المؤتمر العام العشرين للحزب الذي فضح وشجب فيه الكثير من جرائم ستالين. وجاء اعتراف الحزب (وإن جزئياً وشبه عام فقط) بتحمله مسؤولية المشاركة في القمع الرهيب الذي مارسته السلطة حافزاً لردود فعل قوية في أوساط الكتّاب. وهكذا ارتفعت في اجتماع فرع موسكو لاتحاد الكتاب في آذار/مارس أصوات عنيفة مؤكدة بلا تردد على وجود «نظام رعاية لنوع من أزلام مزروعين في الأدب والفن، وأن الأمزجة الشخصية لمسؤولين حزبيين بارزين تقرر كل شيء». وخلص بعض الخطباء في الاجتماع إلى أنه ما زال ثمة حاجة لاتخاذ مزيد من الخطوات السياسية: «ظاهرة عبادة الشخصية ما زالت موجودة في هيئة رئاسة اللجنة المركزية [...] ويتوجب علينا تطهير الجهاز الإداري والحزب».

ما كان بالإمكان التعبير عن مثل هذه الآراء الحماسية في وسائط الإعلام العامة. لكن هذا المناخ دفع الكتاب للبحث عن طرق لاكتساب بعض الاستقلالية ولعلاقة أوثق مع جمهور القراء. تمثلت إحدى طرق تحقيق ذلك في تنظيم ندوات قراءات شعرية، وأيام للشعر بدأها اتحاد الكتاب في عام ١٩٥٥. كانت القراءات الشعرية مؤثرة، وأثارت بوجه خاص حماسة الشبيبة، فصارت تضم عشرات آلاف الأشخاص المحتشدين للاستماع لشعراء، لأمثال يفتوشينكو أو أندري فوزنيسينسكي، يلقون أشعارهم. وفي عام ١٩٥٨ صار موقع تمثال الشاعر ميلكوفسكي المنصوب حديثاً في موسكو مكاناً للقراءة جديد غير مرخّص. ومع مرور الوقت تنبهت السلطات لتوسع هذه الممارسة وبدأت بالإشراف على هذه القراءات ومراقبتها مع بعض الريبة أيضاً.

جرت محاولة أخرى مشابهة تمثلت في نشر مواد ندوتين تحت عنوان «موسكو الأدبية» جُمعت من قبل كتاب معروفين بمبادرة من قسطنطين باوستوفسكي بمعزل عن أية منظمات لاتحاد الكتاب أو مجلات. ضمّت المواد المنشورة أعمالاً لمؤلفين لم يُنشر لهم شيء في الاتحاد السوفيتي على مدى جيل أو أكثر (إيفان كتايف، مارينا سفيتايفا، نيكولاي زابولوتسكي)، إضافة إلى طباعة الأعمال الأولى البارزة لواحد أو اثنين من المؤلفين الشباب الجدد مثل نعوم كورجافين. إحدى المواد المنشورة التي جذبت الاهتمام الأعظم كانت لكاتب معروف هو ألكسندر ياشين الذي شارك في الماضي في كتابة أعمال «مجمّلة للواقع». لكنه في قصته المنشورة هنا بعنوان «رافعات» (Rychagi) يعرض أربعة مزارعين تعاونين يستعدون لحضور اجتماع حزبي مبدين تذمرهم من المواقف البيروقراطية وجهل رؤسائهم، لكن هؤلاء الأربعة أنفسهم يبدؤون اجتماعهم الرسمي بعد ذلك ويستخدمون اللغة الرسمية الزائفة في قرار اتخذوه واعدين بتنفيذ أولمر رؤسائهم. لا يمكن تخيل فضح «للازدواجية» أوضح من ذلك: رأي ياشين في أن مسؤولية الإدارة السلطوية السيئة لا تقع على عاتقهم «هم» فقط، بل وعلينا «نحن» أيضاً، أصابت قلب المشكلة.

حتى الكتاب المطيعون شعروا الآن أنهم مدعوون للمساهمة في مراجعة الماضي القريب، وليس فقط في حقل الزراعة. صار جلياً أن الأساليب الخاصة بالواقعية يمكن أن تستخدم ضد الجهاز الحزبي - الحكومي بتصويره عقبة على طريق بناء الاشتراكية. تلك كانت رسالة رواية فلاديمير دودينتسيف «ليس بالخبز وحده» (Ne khlebom edinym) التي يُبرز فيها مدير مدرسة عادياً من أوساط الشعب يصارع البيروقراطيين والأكاديميين من أجل تبني الصناعة السوفيتية طريقته المتقدمة في صبّ أنابيب فولاذية.

أوحت تجربة الاضطرابات الجارية في بولندا وهنغاريا في خريف عام ١٩٥٦ بأن الكتاب الساخطين يمكن أن يكونوا قوة سياسية خطرة، وتدخل الحزب لاستعادة بعض السيطرة عليهم. وحذّرت مجلة الحزب الرسمية «الشيوعي» (Kommunist) قائلة: «دلّت الأحداث في هنغاريا على المخاطر

المترتبة على إهمال الالتزام اللينيني بمبدأ الإشراف على الأدب والفن». وفي هذا السياق خطب خروتشوف في اجتماع للكتاب في اللجنة المركزية هاجم فيه مجلة «موسكو الأدبية» ورواية «ليس بالخبز وحده» متهماً دودينتسيف «بتجميع نقاط سلبية والتعليق عليها في إطار هادف انطلاقاً من موقفٍ معادٍ لنا». وانتقد فرعَ موسكو لاتحاد الكتاب (معقل غير المطيعين) وأكد على واجبِ الحزب في ممارسة الإشراف على الأدب وإقصاء «المجمّلين» و«المشوّشين اللامجمّلين».

أراد خروتشوف، طبقاً لما تضمنته العبارة الأخيرة، أن يحقق توازناً معيناً وعدم السماح للأدب بالرجوع إلى الخطاب الرتيب المعسول لسنوات ستالين الأخيرة. وكانت الإشارة الأوضح لهذه السياسة إعادة تفاردوفسكي إلى رئاسة تحرير «العالم الجديد» في تموز/يوليو عام ١٩٥٨.

ما زال ثمة هوة ضخمة فاصلة بين موقف فريق عدم المطيعين داخل النظام وتجليات ثقافة ما قبل المرحلة الشيوعية. برز ذلك في العام ذاته في الهجوم على بوريس باسترناك عقب منحه جائزة نوبل في عام ١٩٥٨. كانت مجلة «العالم الجديد» في الواقع قد رفضت نشر مخطوط روايته «دكتور جيفاكو» قبل عامين، فرتّب باسترناك إثر ذلك لأمر نشرها في إيطاليا: كان النشر في الخارج إجراء نظامياً مألوفاً مورس في العشرينيات، وربما لم يقصد باسترناك به تحدي السلطات في حقبة «الدفء» المعترف بها. لم يحصل رد فعل مباشر على الحادثة، برغم أنها الحالة الأولى منذ ثلاثين سنة التي تتخذ هذه الأهمية العظيمة. لكن جائزة نوبل أحدثت صدمة ونبّهت كل من لديه سبب للخوف بأن الكتاب الجيدين ربما يجدون سبلاً للتخلص من سيطرتهم. فاتهم فسيفولود إيفانوف، رئيس تحرير "الجريدة الأدبية" (literaturnaya gazeta)، باسترناك «بخيانة وطنه»، في حين حتى محررو «العالم الجديد» قاموا بدورهم الآن كمدافعين عن الوضع القائم ونشروا رسائلهم المستنكرة، مضيفين إلى أنه نظراً لأن الرواية قد «تبنتها الصحافة البورجوازية» فإن باسترناك «ألحق عاراً بالمهنة المحترمة للكاتب السوفيتي». إزاء ذلك طرد اتحاد الكتاب مؤلف «دكتور جيفاكو» من صفوفه، وحتى أن اجتماعاً للكتاب رفع عريضة للحكومة طلب فيها تجريد «الخائن بوريس باسترناك» من الجنسية السوفيتية. في نهاية

المطاف تنازل باسترناك وأرسل برقية إلى الأكاديمية السويدية رفض فيها الجائزة «نظراً للتأويل الذي حملته في المجتمع الذي أنتمي إليه». وفي الحال توقف الهجوم عليه.

دلّت الحملة إلى أي حد غير مقبول يمكن أن يصل إليه الكتاب غير الموهوبين، لكن الأقوياء، في تشويه سمعة زملائهم اللامعين وفي الدفاع عن سلطتهم. لكن دلّ التوقف المفاجئ للحملة أيضاً على أن الحزب يتحمل مسؤولياته، وأن موقفه من الأدب ليس عنيفاً كما يمكن قد أمل بعض المسؤولين الرسميين في اتحاد الكتاب. وفعلاً، قيل إن خروتشوف وبخ بصورة شخصية السكرتير الأول للاتحاد، سوركوف، لأنه لم يضعه تماماً وكما يجب في صورة القضية (علماً أنه بدا منزعجاً أكثر بسبب عدم إخطاره بأن باسترناك شاعر شهير على صعيد عالمي). وفي هذا الوقت بالذات شرع اتحاد كتاب جمهورية روسيا بزيادة الثقل التنظيمي للكتاب المحافظين.

دانت المرحلة الثالثة والأعمق «للدفء» إلى حد ما للضغط المستمر من جانب الكتّاب ولسياسة الحزب. وتزامنت مع مدّ الموجة الخروتشوفية الثانية ضد الستالينية في فترة ١٩٦١-١٩٦٢، ومع صياغة خروتشوف برنامجه الحزبي الجديد الذي ركّز على المشاركة الشعبية في اتخاذ القرارات السياسية. لكنها استمدت زخمها أيضاً وبالتأكيد من جهودٍ ومحررين مسؤولين، وبخاصة تفارودفسكي، الذي عاد إلى رئاسة تحرير «العالم الجديد». وفي هذا الوقت، في آب/أغسطس عام ١٩٦٠ بدأ إهرينبورغ نشر مذكراته المسلسلة التي أحيت وأعادت الاعتبار لأسماء كتاب شوّهت سمعتهم واعتقلوا واضطهدوا في المرحلة الستالينية: سفيتايفا، مندلشتام، بيلنياك، وحتى باسترناك. نظر إلى عدم التزامهم بالواقعية الاشتراكية كأمر لا علاقة له بقيمتهم الأدبية، وأكثر من ذلك كناشطين في الحياة الثقافية الأوروبية التي عزلت حملة «مناهضة الكوسموبوليتية» الجدانوفية الأدب السوفيتي عنها.

شهدت أعوام ١٩٦٠-١٩٦٢ أيضاً نهوضاً مفاجئاً «للنثر الشبابي» ودفقاً لا سابق له من المقالات والمذكرات والخواطر والقصص والروايات

(على صفحات «العالم الجديد» بشكل خاص، لكن غير حصري) الكاشفة والناقدة لكثير من جوانب الحكم الستاليني. بلغ هذا الدفق ذروته في رواية ألكسندر سولجنيتسين القصيرة «يوم في حياة إيفان دينيسيفيتش» التي دبّر أمر نشرها تفاردوفسكي بالالتفاف على عملية الرقابة العادية والحصول على موافقة خروتشوف الشخصية.

أخيراً وصل هذا المدّ المتدفق إلى أبعد من البيروقراطيين الأدبيين المسؤولين – إلى المستويات العليا في الحزب. اندفع خروتشوف نفسه في هذه الموجة من رد الفعل، برغم أنه كان ثمة مؤشرات على أنه ربما قد حاول تهدئتها والحد من نطاقها. وفي كانون الأول/ديسمبر عام ١٩٦٢ هاجم خروتشوف بعنف الرسم الحداثي أثناء زيارة له إلى صالة معرض مانيج في موسكو، واستغل أيديولوجيو الحزب والمسؤولون في الحقل الثقافي ذلك لشن هجوم مضاد على «الشكلانية» و«السلبية» و«عدم النضج الإيديولوجي» و«الخضوع للأيديولوجيا البورجوازية». قاد هذا الهجوم ليونيد إيليتشوف سكرتير اللجنة المركزية للشؤون الإيديولوجية، لكن ذلك لم يمر دون ردٍ مقابل. فقادت «العالم الجديد» حملة جدية، وإن لم تنجح في المآل الأخير، من أجل منح سولجنيتسين جائزة لينين.

نشأ في هذا الوقت، مع سقوط خروتشوف في تشرين الأول/أكتوبر عام ١٩٦٤، صراع مفتوح في الساحة الأدبية.

نوقشت هذه الأحداث الجارية في الاتحاد السوفيتي بشكل واسع في الغرب، وتم تفسيرها في سياق تشديد سياسة الحزب الرقابة على الأدب. كان ذلك التفسير صحيحاً جزئياً فقط. فعلاً كان ثمة محاولة في الأنساق العليا، قادها ربما ميخائيل سوسلوف، للمحافظة على جو عدم التسامح تجاه الغرب وإزاء النقد العنيف للمجتمع السوفيتي. وأدى هذا الجهد، في أيلول/سبتمبر عام ١٩٦٥ إلى اعتقال أندري سينيافسكي ويولي دانيل اللذين هرّبا تحت اسمين مستعارين (أبراهام تيرتز ونيكولاي أرجاك) ونشرا في الغرب هجاء سوريالياً لاذعاً للمجتمع السوفيتي. حوكم الاثنان في شباط/فبراير عام ١٩٦٦

وصدر حكم بإنزال عقوبة السجن بهما سبع وخمس سنوات على التوالي بتهمة نشر «دعاية مضادة للسوفيت». النقطة الأساسية في هذه المحاكمة هو استناد الإدانة حصراً على نصوص أدبية منشورة. من الواضح أن القيادة الجديدة أملت تثبيت نقطة مفادها أن القيام بأشكال معينة من نقد المجتمع السوفيتي، ومن ثم تجنب الرقابة السياسية بنشر ذلك في الخارج، يُعد من قبيل النشاط الإجرامي. لكن أثارت هذه المقاربة نقداً شديداً، وليس فقط من جانب الغرب، بل من داخل اتحاد الكتاب ذاته. فرفع ثلاثة وستون كاتباً موسكوفياً عريضة احتجاج إلى «مجلس السوفيت الأعلى» أشاروا فيها أن لا علاقة لهم بعمل تيرتز وأرجاك، لكنهم حذّروا من أن «معاقبة الكتّاب على خلفية كتابتهم أعمالاً انتقادية الطابع يخلق سابقة خطيرة للغاية، ومن شأنها إعاقة تقدم الثقافة السوفيتية». وكما كتبت ليديا تشوكوفسكايا (ابنة كاتب الأطفال الأشهر في البلاد) فإن «الأدب لا يُحاكم في المحاكم الجنائية. والأفكار تُجابه بالأفكار، وليس بالمعسكرات والسجون».

دلّ هذا التشكيك بالعدالة السوفيتية على أن الحزب و«لجنة أمن الدولة» (KGB) يواجهان مشاكل جوهرية في محاولة مقارعة الأفكار في إطار أقل من الإرهاب الشامل من النمط الستاليني. هكذا، وانطلاقاً مما حصل على أرض الواقع، بدا أن الحزب عمد إلى الانسحاب من أرض المعركة الأدبية المباشرة، ساعياً لممارسة وظيفته الإشرافية من مسافة آمنة وتاركاً إدارة الأمور يوماً بيوم للمسؤولين الأدبيين لنفسهم. هؤلاء يستطيعون الدفاع عن امتيازاتهم وسلطتهم التي كسبوها في المقام الأول من خلال ولائهم للحزب، وبدرجة أقل من خلال إنجازاتهم الأدبية. ولقد بدأ خروتشوف، في الحقيقة، هذه السياسة - سياسة كبح تدخل الحزب، لكنه لم يراعها بثبات على طول الخط.

كانت النتيجة حدوث تغير في قوام مجموعة القوى المتنازعة. بقي معسكران على ما كانا عليه تقريباً في السابق: اللامطيعون حول مجلة «العالم الجديد»، والدغمائيون حول مجلة «أكتوبر». لكن برز فريق ثالث الآن تحلّق في البداية حول مجلة «الحرس الفتي» ولاحقاً حول مجلة «معاصرنا». كانت السمة المميزة البارزة لهذه المدرسة الثالثة هي أن أعضاءها قد فقدوا الكثير

من التفاؤل الاجتماعي – السياسي الذي تميز به حتى الآن المعسكران الاسياسيان. كانوا قلقين أكثر بخصوص الطريقة التي قوّضت فيها الحرب والحراك الثوري الاجتماعي والدوغما السياسية القيم الموروثة من الماضي. تحسروا – وكان معظمهم قوميين روساً، لكن من نمط غير ستاليني – على خراب الثقافة الروسية، وبخاصة كما بدا ذلك في فقر وتشوّه القرى. ونظراً لأن الكثير من أعمالهم ركز على الحياة الفلاحية، فقد وصمهم خصومهم بأنهم مجرد «كتاب قرويين» (derevenshchiki). فعلاً كان كثيرون منهم من أصل فلاحي، وأظهرت أعمالهم كيف أغنت اللغة الفلاحية الأدب، لكن القرية كانت، بالنسبة لهم، عالماً صغيراً تركزت وتمثلت فيه أعراض اضطراب روحي أوسع. في تلك الأثناء، ونتيجة لكبح تدخل الحزب، وسع هؤلاء الكتاب مناقشتهم لموضوع الدين ودوره، موحين، تلميحاً أكثر منه اتهاماً مفصلاً، على أن التقويض المتعمد من قبل الحزب للقيم الدينية قد ساعد على حدوث هذا الاضطراب أو الاعتلال الحاصل الآن.

نشط هؤلاء الكتاب القوميون الروس متصرفين بحذر ومهارة، وبلا ريب في ضوء نصائح أسدتها هيئات تحرير نشرت لهم أعمالهم. لم يقدموا سوى قليل مما يمكن أن تعترض عليه الرقابة، وكانت أعمالهم مفعمة بالروح الإنسانية والواقعية الصادقة. لكنهم تميزوا، حقيقة، بسمة واحدة بزّوا فيها سابقيهم الأكثر تشدداً أيديولوجياً – هذه السمة هي «الشعبية» أو «الروح الشعبية». فإذا ما هوجموا انطلاقاً من أرضية نظرية – أدبية، كان باستطاعتهم دوماً الدفاع عن أنفسهم، وكان الحزب نفسه متردداً في اللجوء إلى تدابير أدبية صارمة ضدهم. من جانب آخر كان بعض قادة الحزب متعاطفين بلا ريب إلى حد ما مع العصبية القومية الروسية.

من ناحية أخرى، شهد المسرح الأدبي تحولاً بعد سقوط خروتشوف. ولّد مثال باسترناك في إرسال عمله إلى الخارج من أجل النشر ضجّة ودوياً أعظم بكثير مما جرى في الماضي في العشرينيات، لأن كثيرين من المواطنين السوفيت الآن يمتلكون أجهزة راديو بموجات استقبال قصيرة وبمقدورهم التقاط البث الإذاعي الأجنبي. وبدأت محطات الراديو الغربية

الاستفادة من هذا الوضع كي تنقل إلى المستمعين السوفيت أعمال الأدب الروسي التي لا يستطيعون الحصول عليها في وطنهم. إضافة إلى ذلك صار عدد متزايد من الزوار الغربيين يهرّبون أعمالاً ممنوعة منشورة في باريس، فرانكفورت أو نيويورك إلى المواطنين السوفيت. بهذه الطريقة برز نوع من الأدب الروسي الموازي مشكلاً تهديداً من جهة ومثالاً من جهة ثانية للكتاب السوفيت. وعلق بهذا الخصوص دميتري بوسبيلوفسكي قائلاً: «أصبح الستار الحديد النفسي واهياً وأكثر شفافية».

نشطت بشكل معتبر إمكانية النشر في الخارج التي لم تُهجر كلياً، لكن حفّزتها الآن أكثر تقنية طباعة أعمال على الآلة الطابعة في نسخ عديدة وتداولها بين الأصدقاء. وبالتوازي مع دور النشر الرسمية التي حملت كلمة مركبة «Gosizdat» (نشر حكومي) صار مشهوراً مصطلح «Samizdat» (نشر خاص) في مطلع عام ١٩٥٩ بتحرير ألكسندر غينسبورغ ونشرت الشعر بشكل أساسي. تبعتها على الفور مجلات أخرى مثل «البَمْرَنْغ»* (Bumerang) بتحرير فلاديمير أوسيبوف و«العنقاء» (Finiks) بتحرير يوري غلانيسكوف. كان هذا جزءاً من فيض النشاط الأدبي الشبابي الغاضب الناشئ من الإحباط الذي سبّبه حظر القراءات الشعرية غير الرسمية في ساحة مياكوفسكي. نسف «البلاطجة» أخيراً تلك اللقاءات، في حين فتش البوليس بيوت المشاركين واعتقلوا واحداً أو اثنين منهم، بمن في ذلك غينسبورغ نفسه. تكيّف «النشر الخاص» لاحقاً في شكل نشاط أهلي: في عام ١٩٦٦ صنّف غينسبورغ ما عرف بـــ «الكتاب الأبيض» جمع فيه وقائع ومجريات محاكمة سينيافسكي ودانيل مع رسائل احتجاج وبيانات صحفية حولها. ثم تداول نسخ هذا الكتاب بخط الآلة الطابعة وسُرِّب إلى الصحفيين الغربيين ليُنشر من ثم في الغرب. كان ذلك هو الاستعمال الأول للتقنية التي فتحت الباب لإمكانية تأسيس المجلة السرية «سجل الأحداث

(*) البَمْرَنْغ: تعني الكيْد المرتد أذاه إلى نحر صاحبه. والبمرنغ أصلاً قطعة خشبية ملوية أو معقوفة يتخذ منها سكان أستراليا الأصليون قذيفة يرشقون بها هدفاً.

الجارية» (Khronika tekushchikh sobyity)، في عام ١٩٦٧ ولتكوين حركة حقوق إنسانية متماسكة ساعد على ولادتها كتّاب استمروا في لعب دور بارز فيها.

هكذا قدم «النشر الخاص» samizdat بديلاً ممكناً بالنسبة للكتاب الذي مُنعت أعمالهم من النشر. لكن لم تكن هذه الممارسة دون محاذير. فاللجوء إلى قنوات «النشر الخاص» فتح الباب أمام التهمة بجريمة «نشر مواد تشوّه سمعة الدولة السوفيتية والنظام الاجتماعي». وعنت هذه الممارسة أيضاً فقدان السيطرة على النص المتداول الذي يمكن أن يُرسل إلى الخارج، حتى بمعزل عن مشيئة صاحبه، ونشره هناك ربما في شكل بوليسي ودون حماية لحقوق النشر، ومن ثم استغلال ذلك كذريعة للملاحقات من قبل السلطات السياسية في الوطن.

كان ذلك مصير سولجنيتسين. فحتى بعد خسارة المعركة من أجل جائزة لينين استمر تفاردوفسكي في الدفاع عن قضيته محاولاً نشر روايتي سولجنيتسين «الدائرة الأولى» و«جناح السرطان»، لكن الثانية كانت مادة حوار في أيلول/سبتمبر عام ١٩٦٧ في اتحاد الكتاب، حيث لقيت تأييداً إيجابياً كبيراً. ولدى إعدادها للنشر في «العالم الجديد» مُنعت أخيراً بقرار شخصي من قسطنطين فيدين السكرتير الأول لاتحاد الكتاب. بعد وقت قصير من ذلك بدأت الروايتان بالظهور في الغرب عن دور نشر مختلفة ومع اختلاف في النص.

في الوقت ذاته تدخلت أيضاً KGB. في مطلع عام ١٩٦١، وحتى في عز حملة مناهضة الستالينية من قبل خروتشوف، «اعتقل» عناصرها عملاً أدبياً هو الجزء الثاني من رواية فاسيلي غروسمان عن ستالينغراد إثر تفتيش بيت الكاتب ومكاتب الطباعة التي تعامل معها، ومن ثم تمزيق أوراق الكربون وأشرطة الآلة الطابعة وصفحات من النص أيضاً. والآن في عام ١٩٦٥ صادر عناصر KGB رواية «الدائرة الأولى»، إضافة للأرشيف الذي احتوى كتابات سولجنيتسين الأخرى قبلها. حاول الكاتب استرداد نصوصه

بشكاوى شخصية قبل نقل المعركة إلى مؤتمر عام اتحاد الكتاب الرابع المنعقد في عام ١٩٦٧، حيث أحال إليه رسالة اتهم فيها الاتحاد بإهمال وظيفته الرئيسة المتمثلة في حماية مصالح الكتاب. لم يعرض فقط مسألة مصادرة أعماله وفشل الاتحاد في اتخاذ إجراء فعّال لصالحه، بل وهاجم أيضاً مؤسسة الرقابة، وذكّر بصمت الاتحاد، لا بل ومشاركته في قمع واعتقال عديد من الكتاب في الحقبة الستالينية. لقي تأييداً من جانب جيورجي فلاديموف وعدد من الكتاب الآخرين، غير أن رسالته لم تُقرأ علناً، ولم يرد ذكر هذه الواقعة في التسجيل المنشور لوقائع المؤتمر.

أتى جواب الاتحاد فعلياً إلى سولجنيتسين بعد عامين من ذلك، في خريف عام ١٩٦٩ عندما فصله من عضويته بسبب «تعاونه مع أولئك الذين يتكلمون صراحة ضد النظام الاجتماعي السوفيتي». تعاطف تفاردوفسكي معه وعانى مثله. فأتى ظهور قصيدته «بحق الذاكرة» بمثابة حجة لقيام حملة ضده بواسطة محرري مجلات منافسة. وطُرد معظم زملائه المستقلين من هيئة تحرير «العالم الجديد» لخلق ظروف أشعرته بالاضطرار لتقديم استقالته بنفسه.

بدأت المرحلة الأخيرة من علاقة سولجنيتسين مع السلطات السوفيتية عندما اكتشفت KGB تاريخاً ضخماً للسجون ومعسكرات العمل، هو ملحمة «أرخبيل الغولاغ» (Arkhipelag Gulag).. كان سولجنيتسين، بحلول هذا الوقت، قد خلص إلى أن «النشر الخاص» والنشر في الخارج في الظروف الراهنة سلاح قوي إذا ما استعمل بمهارة وبعزم وتصميم. وتبعاً لذلك فوّض محامياً سويسرياً لحماية حقوقه الخاصة بالنشر على مستوى العالم، وأعد نسخاً من «أرخبيل الغولاغ» أرسلها من خلال قنوات سرية إلى الغرب مع تعليمات بنشرها فقط في حالتين - بأمر مباشر منه، أو في حالة موته فجائياً. وفي أواخر عام ١٩٧٣ اكتشفت عناصر KGB مخطوطة «أرخبيل الغولاغ» وصادرتها، فسمح سولجنيتسين إذ ذاك بنشرها في الغرب. بعد ذلك بوقتٍ قصير أُلقي القبض عليه ورُحّل إلى خارج اتحاد الجمهوريات الاشتراكيةِ السوفيتية.

ضربت الاحتمالات والأخطار التي تعرضت لها مسيرة سولجنيتسين مثلاً على مشهد الدراما الأدبية المميزة لعقد السبعينيات. فهذا الكاتب الجديد الذي بدأ خطواته الأولى في النشر خلال مرحلة «الدفء» يكتشف أن نشاطه الأدبي يأخذه تدريجياً إلى أبعد مما سيتحمله زملاؤه المشرفون على الشأن الأدبي، ومما يمكن تقديمه له من تسهيلات بخصوص نشر أعماله. أحياناً يبدو أن فرض حظر على كاتب ما لا يحصل لأسباب أدبية خالصة، بل بسبب انخراطه في حركة الدفاع عن الحقوق المدنية، أو حتى بدافع خصومة شخصية. يلجأ الكاتب المرفوض من قبل الأدب السوفيتي الرسمي إلى وسائل «النشر الخاص»، ومن ثم طوعاً أو كرهاً إلى النشر في الخارج. وهذا الأمر يجعله مشهوراً في الخارج ومادة فضيحة في الداخل، في الوطن، ينجم عنها جذب متزايد لأنظار واهتمام KGB وعملائها لينتهي به المطاف إما إلى الاعتقال أو إلى المنفى. وقد آثر بعض الكتاب الخيار الثاني في ظل التهديد بالخيار الأول. كان من بين الكتاب الذين غادروا البلاد عقب مثل هذه التطورات أندري سينيافسكي (بعد خروجه من السجن)، يوسف برودسكي، نعوم كورجافين، فلاديمير مكسيموف، فيكتور نيكراسوف، ألكسندر زينوفيف، فلاديمير فوينوفيتش، جيورجي فلاديموف وفاسيلي أكسيونوف.

أحدث وصولهم إلى الغرب «موجة ثالثة» من الأدب الروسي «المهجري» – علماً أن كلمة «مهجري» غير دقيقة، نظراً لأن اهتمامات هؤلاء الكتاب بقيت سوفيتية، وكان ارتباطهم بالوطن أوثق بكثير من ارتباط أجيال المهاجرين الأولى. شكلت المجلات الأدبية مركز كثير من نشاط هؤلاء الكتاب الأخيرين، ومن أهمها مجلة «القارة» (continent) التي أسسها في فرانكفورت/ماين فلاديمير ماكسيموف في عام ١٩٧٤ وتبنّت خطاً سياسياً سلافياً جديداً، لكن بذهنية منفتحة في اختيارها للمؤلفين؛ مجلة «نحن وعصرنا» التي أسسها في تل أبيب فيكتور بيرلمان عام ١٩٦٧ وكانت، بشكل أساسي، منبراً للثقافة اليهودية الروسية الغنية؛ مجلة «الإعراب» (sintaksis) النقدية الطابع إلى حد كبير التي أسسها في باريس سينيافسكي بعدما انفصل عن «القارة» بقصد خلق منبر أكثر ليبرالية وكوسموبوليتية. يجدر أن نضيف إلى ذلك عدداً من المجلات ذات العمر

القصير بدأت بالظهور في أواخر السبعينيات كمنابر لنشر أعمال الكتاب الشباب الناشئين (وحتى الأكبر سناً) الذين هاجروا قبل أن يجدوا نافذة نشر لهم في العالم الأدبي السوفيتي. حملت تلك المجلات أسماء مثل «الصدى» (Ekho)، «الفُلك»(*) (Ark)، «الموجة الثالثة» (Tretya volna) و«اثنان وعشرون» (Dvadtsat dva)، ورفضت الالتزامات السياسية لسابقاتها وتبنت مبدأ «الفن من أجل الفن». ويمكن أن نرى هذه المجلات في المستقبل كبشائر عصر كفّت فيه الستالينية وتبعاتها عن كونها مصدر قلق للكتاب.

في داخل الاتحاد السوفيتي تبنى قضية الكتاب الشباب الكاتب أكسيونوف. فكان من نتائج سياسة التضييق المتزايد على النشر في عقدي الستينيات والسبعينيات أن وجد المؤلفون الناشئون صعوبات بالغة في النشر. صار معظم محترفي الأدب على أعتاب الشيخوخة، إلى حد أن ثلاثة في المئة فقط من أعضاء المؤتمر العام السابع لاتحاد الكتاب المنعقد في عام ١٩٨١ كانوا تحت سنّ الأربعين. وهكذا رعى أكسيونوف، كواحد من الشخصيات الرئيسة للحركة الشبابية قبل عشرين عاماً، ندوة «متروبول» في عام ١٩٧٨ على غرار ندوة «موسكو الأدبية» في عام ١٩٥٦ من أجل نشر أعمال مؤلفين ناشئين إلى جانب أخرى قليلة لشخصيات أدبية معروفة. كانت النقطة الرئيسة المميزة لهذه المبادرة هي تحرير الكتّاب النهائي لنصوصهم بأنفسهم وعلى أن تُنشر دون تغيير. لكن اتحاد الكتاب منع نشر الأعمال في اللحظة الأخيرة وفصل اثنين من المساهمين الشباب من عضويته. إثر ذلك قَدّم أكسيونوف استقالته من الاتحاد احتجاجاً، وهاجر بعد وقت قصير من الاتحاد السوفيتي معلناً أنه لا يرى مستقبلاً له ككاتب هنا.

على الرغم من التشتيت الذي لا مبرر له لهذه المواهب والتصلب المتزايد للقيادة، لم يمت الأدب الجيد كله داخل اتحاد الكتاب. كان ما زال بوسع رئيس التحرير المصمم صاحب القرار نشر أعمال بسوية رفيعة ومواضيع جدالية معتدلة، وإن لم يكن بمقاييس تفاردوفسكي. فبرزت مجلة

(*) الفلك المقصود هنا هو سفينة نوح التي نجا فيها مع جماعته من الطوفان الكبير.

«صداقة الشعوب» (Druzhba narodov) برئاسة سيرغي باروزدين ومجلة «معاصرنا» برئاسة سيرغي فيكولوف (الذي شارك في الحملة ضد تفاردوفسكي) كمنبرين للأدب الجيد والمناقشة الجدية للقضايا الاجتماعية. وحتى «العالم الجديد» لم تغدُ عاجزة كلياً.

هكذا صار عندنا، مع مطلع الثمانينيات، أدب روسي واحد في وطنين، كان معظمه ما زال حاملاً لأجندة وضعت في سنوات ما بعد ستالين مباشرة ورمت إلى كشف الحقيقة بخصوص الماضي واستخدام مادة الواقع السوفيتي لتحقيق فهم أكمل لطبيعة الإنسان.

استمدت رواية بوريس باسترناك «دكتور جيفاكو»، المحاولة الأدبية الجدية الأولى في مرحلة ما بعد ستالين لاستيعاب مشاكل الإنسان في المجتمع السوفيتي، مادتها الغنية من بدايات المرحلة السوفيتية، مع ثقافة «العصر الفضي» لروسيا الذي كان باسترناك ممثله الرائع. لكنه كان مدركاً أنه ما كان بوسع الثقافة أنئذ، بدون بعض التحويل الداخلي، أن تعكس على نحو وافٍ الغليان الاجتماعي والروحي الذي سحقها. فكما أشار ميشا غوردون في ختام «دكتور جيفاكو»، من أنه وجب فهم قول بلوك «نحن أطفال السنوات الرهيبة لروسيا» بصورة مجازية، لكن «الآن كل شيء مجازي أصبح حرفياً: الأطفال أطفال حقيقيون، والإرهاب مرهب فعلاً...».

أرّقت باسترناك، طوال شطر هام من حياته، فكرة أن الشعر الغنائي غير ملائم للتعاطي مع مشاكل روسيا القرن العشرين. ولطالما راودته وشغلته فكرة كتابة رواية طويلة - الجنس الأدبي الوحيد الذي يمكن التعبير به حقاً عن انتصارات وتراجيديات عصره. ولقد كتب ذات مرة لناشر أجنبي أنه «من الصعوبة بمكان أن تفي قصائد شخصية متفرقة من هنا وهناك بغرض التعبير عن أحداث غامضة جديدة وخطيرة بهذا الشكل، وبوسع النثر والفلسفة فقط محاولة التعاطي معها». رأت ناديجدا مندلشتام أن باسترناك بهذا الحكم خضع «لأقدار زمانه الصعبة المنذرة بالشؤم»، وفعلاً يوحي إنتاجه في آخر الأمر بأن طبيعة موهبته غير مناسبة تماماً للشكل الروائي. لكن

باسترناك نفسه لم يتردد في القول بأن رواية «دكتور جيفاكو» هي «الشيء الوحيد الأكثر أهمية الذي حققتُه أبداً».

«دكتور جيفاكو» عمل غريب. أغفل هذا العمل المرحلة الستالينية، ولم يتطرق إليها إلا في التقديم المختصر. الجزء الأساسي من الحدث الروائي متصل بالأعوام الممتدة بين عامي ١٩٠٥ و١٩٢٩، ومادة الرواية، في معظمها، مستمدة من أعوام ١٩١٧-١٩٢١ التي ربما، وللمفارقة، يكتشف باسترناك فيها كل الملامح الجوهرية للمجتمع السوفيتي القائم. رؤيته لهذا المجتمع ضاربة بجذورها في اليقظة الفلسفية والدينية لأوائل القرن العشرين، وتدين بوجه خاص للمفكرين المثاليين الجدد ومناقشاتهم. تكمن أهمية هؤلاء المفكرين - وإن انتموا تاريخياً إلى ما قبل المرحلة السوفيتيّة - في أنهم ينتمون أيضاً إلى ما بعد الماركسية. معظمهم عاش في مرحلة صعود الماركسية، وبعدئذ رفضوا الأيديولوجيا الماركسية لأسباب كانطية، على أرضية أن الإنسان ليس في المقام الأول ظاهرة مادية مقيدة سببياً، بل هو روح حرة وخالق للتاريخ والثقافة.

إن باسترناك، الذي حلم بأن يصبح فيلسوفاً ودرس على يد كانطيين جددٍ في ألمانيا، جعل نظرته هذه أساس روايته. وقد شرحها وبسطها في الصفحات الأولى بلسان خال يوري جيفاكو المدعو نيكولاي فيدينيابين، ثم كررها باستمرار جزئياً بواسطة يوري وخليلته لارا وشخصيات «إيجابية» أخرى، في حين ثبَّت حدث الرواية وبنيتها شرعية وفاعلية هذه النظرة. كما تجسدت أيضاً في قصائد يوري التي شكلت جزءاً مكملاً لتلك البنية. وهكذا، تعتبر الرواية، بوجه عام، نوعاً من عظة مطوّلة.

على الرغم من أن يوري يبدو، في غمار الابتهاج بالثورة، على استعداد للإعجاب بالبلاشفة كصانعين للتاريخ، إلا أنه يخلص سريعاً إلى أن أسلوب عملهم يتضمن اختزالاً للإنسان وموقفاً آلياً غير قويم بخصوصه ناجماً عن الافتقار للعبقرية وللإبداع أي شيء آخر: «يتبيّن أن هؤلاء الذين صنعوا الثورة غير مؤهلين لصنع أي شيء في البلاد باستثناء التغيير والهياج، فذلك هو عنصرهم الفطري»، ويقول في مكان آخر: «وهل تعلمون لمَ كل هذه

الدوامة من الاستعدادات المتوالية التي لا تنتهي؟ ذلك لأنهم لا يمتلكون أية قدرات حقيقية، لأنهم غير موهوبين. الإنسان مولود ليعيش، وليس للاستعداد للعيش. الحياة نفسها – الحياة كهبة – شيء جدي مثير للغاية!".

يوري نفسه – جزئياً بتصميم مسبق وجزئياً بالصدفة – يعيش حياة مناقضة بكل ما في الكلمة من معنى لحياة الثوريين. هو فاشل في كل جانب تقريباً: هو طبيب يتخلى عن مهنته، زوج يخون زوجته، عاشق يهجر خليلته، ويختم حياته شبه متسكع. يشبه بعض الشيء الوعاظ الروس الجوالين المهووسين. التسويغ الوحيد الممكن لحياته هو هذه المقطوعات الشعرية التي تكوّن الجزء الأخير من الرواية، وبذا تشكّل جزءاً أساسياً من حدثها الخارجي، وليس تماماً من معناها. هنا يُبسط جيفاكو ويشرح مفهومه للشخصية Personality كجوهر للحياة الإنسانية وكرابط بين تلك الحياة وتركيبة الكون. وهذا – في المحصلة – مفهوم مسيحي، نظراً لأن مجيء المسيح فقط، برأي يوري (وأيضاً باسترناك)، وضع حداً «للخلود الميت للنصب البرونزية والأعمدة المرمرية» ودشّن عهداً «بدأ فيه الناس يعيشون في أجيالهم وكفوا عن الموت في حفر مثل الكلاب – بدلاً من ذلك ماتوا في بيوتهم في أوج العمل الذي كرسوه لقهر الموت...».

ليس مفاجئاً أن محرري «العالم الجديد» – الأعضاء في المؤسسة السوفيتية، لكن المتسمين بتفكير حر – استنكروا هذه الرواية التي شككت بكل ما آمنوا به. اعتبروا جيفاكو «شخصاً لا أخلاقياً في الجوهر، يرفض القيام بواجبه ولا يهتم إلا بحقوقه الخاصة، بما في ذلك الحق المزعوم لسوبرمان في الخيانة مع امتلاك حصانة». ووافقهم هذا الرأي كثير من المثقفين الذين قرؤوا العمل في «النشر الخاص»، بما يؤكد عمق الهوة الفاصلة بين الثقافة السوفيتية والثقافة ما قبل السوفيتية. لكن كانت هذه الرواية والقصائد الملحقة بها ذات تأثير عظيم، إذ ساعدت على إحياء الاهتمام بالشخصية الإنسانية، بالأخلاق وبالدين – بما غمرته إلى حد كبير اليقينيات الجمعية المهيبة المفروضة من قبل الدولة في الحقبة السوفيتية.

واصل باسترناك في مجموعة قصائده الأخيرة «عندما يصحو الطقس» (kogda razgulyaetsa)، المكتوبة في الفترة بين عامي ١٩٥٦ و١٩٥٩، التبسيط الأسلوبي الذي برز قبلاً في غنائيات جيفاكو. فلاحظ بعض النقاد الفقر واللاخصوبة هنا مقابل الامتلاء والحيوية في أشعاره الأولى، في حين جادل آخرون بأن باسترناك يركز الآن على الجوهري من الأمور ويؤدي ذلك بطريقة أيسر على الفهم مع الحفاظ على القوة التصويرية. وتقدم معظم القصائد الشخصية حادثة، حالة أو انطباعاً، لكن عبر ربط ذلك بمواضيع كبرى أساسية مثل الحياة، الموت، أو الولادة الجديدة. الإنسان والطبيعة عنده مرتبطان في وحدة تكافلية. ذات دلالة بهذا الخصوص قصيدة «في المستشفى» (V bolnitse) حول شخص نُقل فجأة إلى المستشفى، لكنه يجد، فيما يطل بنظره من النافذة ومدركاً أنه سيموت على الأرجح، معاني جديدة في كل شيء حوله:

هناك في الوهج تلألأت البوابة
وسطعت بأضواء المدينة شجرة قيقب
منحنية بأغصانها الكثيفة
في إشارة وداع للرجل المريض.

الرسالة - وباسترناك لا يتجنب الرسائل المباشرة - هي أن الوعي الفردي الحساس فقط، وليس الحركات الجماهيرية ما سيغير الحياة:

ليست الثورات والانتفاضات
ما يمهد السبيل إلى حياة جديدة،
بل إلهام وعواصف وهبّات
روح أحدٍ ما في لهفة.

كاتبٌ شاب تأثر بعمق بباسترناك هو أندري سينيافسكي (١٩٢٥-). نشأ في أسرة ثوار، لكن تعرضت قناعاته الثورية إلى الاهتزاز إثر اعتقال والده في عام ١٩٥١، وبعدئذ إثر ما باح به خروتشوف في «خطابه السري». ولذا تأثر بالمعاني المسيحية المجددة لكن التقليدية الواردة في قصائد جيفاكو، ولاسيما بما كشفته حول الطريقة التي بطّن فيها التوق الديني التقليدي

المشروع العلماني للدولة السوفيتية وأدامه. أصبح سينيافسكي صديقاً شخصياً لباسترناك، وكان لاحقاً حامل نعشه إلى المقبرة، وكاتب أول نقدٍ سوفيتي جاد لشعره في مقدمة للإصدار السوفيتي الأول لأشعاره في عام ١٩٦٥.

إعجاب سينيافسكي بباسترناك لم يقده إلى المسيحية: بقي مؤمناً باليوتوبيا السوفيتية، وصار أقرب إلى الربوبية. أصبح مقتنعاً بأهمية الحافز الديني وتعاطف باستقلالية معه. وانطلاقاً من هذه النظرة كتب مقالته النقدية الرائعة والذكية «ما الواقعية الاشتراكية؟» (Chto takoe sotsialistichsky realism?) في عام ١٩٥٦ التي بيّنت أن وجه النقص الجمالي الأساسي للأدب الستاليني لا يكمن في أمثلة الواقع الذي يعرضه – فأدب الماضي الرفيع يتضمن في كثير منه مثل هذه الأمثلة – بقدر ما يكمن في محاولة مزج هذه الأمثلة مع النغمة الباردة الخائبة الأمل لواقعية القرن التاسع عشر. فلا يستطيع المرء التمجيد والتحليل النقدي في آن معاً. وهكذا تمثل عيب الكتابة السوفيتية، برأيه، في التنافر الكامن في صلب الجنس الأدبي. وعلى هذا الأساس عرض سينيافسكي وصفاً تجريبياً لطريق الخروج من هذه المعضلة:

«أنا أعلق الأمل الآن على الفن المشحون بحشد من المشاهد والصور الخيالية Phantasmagoric المتضمن فرضيات بدلاً من هدف، فنٍ يحل فيه التغاير غير المتوقع grotesque محل الوصف الواقعي للحياة العادية. فمن شأن مثل هذا الفن التجاوب مع روح زماننا. وربما يعلّمنا الخيال الغريب لهوفمان ودوستويفسكي [...] كيف نكون صادقين بمساعدة العبث والفانتازيا».

وضع سينيافسكي هذه النظرية موضع التطبيق في أعمال له مثل «المحكمة جارية» (Sud idet) لعام ١٩٥٦، «حكايات خيالية» (Fantasticheskie povesti)، المكتوبة في الفترة بين عامي ١٩٥٦-١٩٦١ و«تجربة صنع السلام» (Luybimov) لعام ١٩٦١-١٩٦٢. تم تهريب هذه الأعمال، مثلها مثل المقالة الآنفة الذكر عن الواقعية الاشتراكية، إلى الغرب، حيث نشرت هناك باسم أبراهام تيرتز المستعار (استعار سينيافسكي هذا الاسم من العهد القديم، ليس فقط لإخفاء هويته الحقيقية، بل وأيضاً ليشير إلى قناعته أن ليس بإمكان

التعاطي بشكل خلاق مع الحياة السوفيتية إلا من وجهة نظر آخر غريب اجتماعياً وعرقياً). تقدم الحكايات كلها الواقع السوفيتي القائم على الأرض في إهاب غرائبي، جزئياً كنوع من تقنية «التواري» لشد الانتباه إلى جوانب مميزة من ذلك الواقع، لكن وجزئياً أيضاً للإفصاح عن إحساس الروح الإنسانية بالغربة وسط بيئة خلقتها هي بنفسها. فجو السلطوية وخداع الجماهير وعدم الثقة والخوف - كل ذلك يتخذ شكل عالم كابوسي.

يطرح عمل «تجربة لصنع السلام» بشكل مباشر الحملة الطوباوية للتجربة السوفيتية. فيتعلم ليونيد تيخوميروف الشخصية الرئيسة سر التنويم المغناطسي للجماهير من كتاب قديم، ألّفه سلف له مثقف من القرن التاسع عشر، يمثل لبّ العمل. لكن محاولات البطل لاستخدام موهبته لخلق حياة مثالية لسكان مدينته تصطدم بسلبية بليدة مع جانب رفاقه المواطنين. يكشف التوتر الحاصل الكوميديا والسخرية التي ينطوي عليهما الكتاب. وهكذا يشكل هذا العمل نوعاً من أمثولة بخصوص التاريخ الذي ترتكز الهواجس والأوهام التراجيكوميدية لحكامه على سلبية شعبه الدالة على صحة.

صقل سينيافسكي نظرته الخاصة إلى العالم بشكل أكثر مباشرة من خلال الأقوال المأثورة والمذكرات الموجزة التي جمعها في كتاب «أفكار مباغتة» (Mysli vrasplokh) لعام ١٩٦٦. وجدت بعض مواضيع قصصه إيجازاً لها هنا في شكل مقتضب، ولا سيما انقسام الشخصية الإنسانية إلى روح وجسد، انقسامٍ اتخذ أبعاداً حيّة ومُفارِقة في التجربة السوفيتية. وبعد قضائه سبع سنوات في معسكر للعمل جمع سينيافسكي سلسلة أطول من الأفكار استمد معظمها من رسائل كتبها إلى زوجته في غضون تلك الفترة. تؤلف هذه الأفكار المنشورة في كتاب بعنوان «صوت في جوقة» في عام ١٩٧٣ مجموعة أغنى من سابقتها، وليس من حيث عديدها ولتغطيتها جملة مواضيع أكثر اتساعاً وتنوعاً - ولا سيما الأدب والفلولكلور والفن - بل لأن المؤلف دمج هنا أيضاً صوته عن عمد مع أصوات زملائه السجناء، الذين تشكل تعليقاتهم الشعبية البليغة، وأحياناً الفجّة، بخصوص شتى المواضيع، وجهة نظر غنية مضافة لملاحظاته وتأملاته التي تنم عن تروٍ وسعة إطلاع ومعرفة.

اتسم فكر سينيافسكي، إجمالاً، بالحدة وبالإحساس الشديد بالغرابة الإنسانية للوضع السوفيتي، ومال تدريجياً باتجاه الإيمان الديني المرتكز على الحقائق الثقافية ذات الجذور العميقة. وقد جعلته سماته الفكرية هذه شاهداً بارزاً، وغير عادي – بالأحرى – على زمانه – غير عادي بمعنى أن معاصريه لم يتبعوا وصفته بخصوص Phantasmagoric art أعلاه، غير أنهم رأوا، بدلاً من ذلك، أنه من الأهمية بمكان، قبل كل شيء، في عالم تداخل فيه الوهم والواقع بشكل وثيق، محاولة استعادة حس الواقع بطرق أكثر تقليدية من أجل تخليصه من الخيال الذي صنعته الدولة.

لا أحد ضرب مثلاً على هذا المشروع لاستعادة الحقيقة أفضل من ألكسندر سولجنيتسين (١٩١٨-   )، الذي استخدم تجربته الخاصة في العالم السفلي للمجتمع الستاليني المكتسبة من ثمان سنوات سجن في عهد ستالين، ودنا من طبقات من الوعي الشعبي أُقصيت حتى الآن من الأدب السوفيتي. فشكلت روايته القصيرة «يوم في حياة إيفان دينيسيفيتش» (odin den Ivana Denisovicha) تحدياً للأدب الرسمي في أكثر من جانب. أولاً، كان التطرق لموضوع معسكرات العمل الستالينية محرماً بشدة بالطبع، وسُمح به الآن فقط من خلال تدخل خروتشوف شخصياً. ثانياً، كانت لغة الراوي والشخصيات عامية دارجة – لغة جديدة بالكامل على الأدب مستمدة من قِدْر الصَّهر القاتل الذي مزج فيه ستالين كل الطبقات الاجتماعية، وبعيدة إلى أبعد الحدود عن اللغة الشبه بيروقراطية التي صيغ بها عادة أدب «الكلاسيكية الاشتراكية» Socialist classicism حسب تعريف سينيافسكي. اتسمت شخصية الراوي ببعض التجديد. ابتعدت عن الصورة المهيبة العارفة بكل شيء المعهودة في العمل الروائي الستاليني. فالراوي هنا قريب من إيفان دينيسيفيتش نفسه، يستخدم لغته، يتبنى وجهة نظره إلى العالم، يشاطره السلبيات، ويندمج به أحياناً في الخطاب المباشر للشخص الثالث الغائب. رؤيته للعالم والزمان والمكان بعيدة عن الأدلجة. هو لا يرى التاريخ سائراً إلى أي مكان بوجه خاص: صحيح أن كلامه يدل ضمناً على أن الزمن دائري، أو، على أية حال، متكرر (انظر إلى زمن بداية وختام القصة)، وأن المعسكر مجرد جزيء من مجتمع السلطة الاستبدادية والعمل الذي لا معنى

له. والحدث لا يتطور في اتجاه خاص محدد: هو مجرد سلسلة عادات وحيل متكررة يومياً للتعامل مع المحنة. وإذا كان من رؤية أخلاقية في الرواية فيُعبَّر عنها بأقوال شعبية مأثورة مثل «عنّ واحنِ ظهرك؛ إن قاومتَ آذوك».

عندما ظهرت رواية «إيفان دينيسيفيتش» كتب الناقد المهاجر رومان غول أنها «ألغت الواقعية الاشتراكية كلها». واعتبرها جيورجي لوكاتش، من جانب آخر، «خطوة هامة على طريق تجديد التقاليد العظيمة للواقعية الاشتراكية كما كانت عليه في العشرينيات». ومن الغريب اللافت للنظر أن كلا الناقدين على حق، كل على طريقته. ففضح هذا العمل فعلاً الادعاءات الجوفاء للأدب الستاليني الرسمي، وثبّت أيضاً، من جانب آخر، مبادئ محددة شوّهتها الواقعية الستالينية الرسمية مثل شعبية الأدب الحقيقية، الاهتمام بالقيم الإنسانية، التصوير الأمين والدقيق للحياة اليومية للناس العاديين. وربما كان التعليق الصحيح المناسب هو ما قاله الكاتب جيورجي باكلانوف في عام ١٩٦٢: «لا نستطيع الكتابة من جديد بالطريقة نفسها بعد «إيفان دينيسيفيتش». من المؤكد أن كل التجديدات المذكورة أعلاه كان لها تأثير هائل، وأن تغييراً جذرياً على صعيد الموضوع والحدث واللغة والموقف السردي وعلى المشهد العام للأدب الروسي قد بدأ الآن، وليس، على الأقل، بسبب «إيفان دينيسيفيتش».

لم تنحرف أعمال سولجنيتسين اللاحقة، في الأساس، عن هذه المبادئ، وإن يكن قد اتسع نطاق معالجاتها. فروايتا «جناح السرطان» (Rakovy korpus) المنشورة في عام ١٩٦٨، وبخاصة «الدائرة الأولى» (pervy krug) المنشورة أيضاً في عام ١٩٦٨ صورّتا العالم الكبير الذي يعد «إيفان دينيسيفيتش» مجرد جزء منه. ومن أجل التوفيق بين سعة الرؤيا المطلوبة إزاء مثل هذا المشهد العريض وبين الذاتية الشديدة لموقفه السردي بنى سولجنيتسين ما اصطلح على تسميتها «رواية تعددية الأصوات» (polyphonic novel) «أصبحت فيها كلُ شخصية مركزيةً فيما هي في حقل الحدث». لكن ربما يكون مصطلح «تعدية الأصوات» غير ملائم ومنطبق تماماً على منهج سولجنيتسين، نظراً لأنه، مع كل تنوع طرائق السرد التي يعتمدها، ليس هناك من غموض حقيقي في الموقف الأخلاقي للمؤلف نفسه.

قدّمت رواية «الدائرة الأولى» عالماً أخلاقياً ترتكز بنيته على قطبين، هما الحرية والعبودية. لكن إحداثياتهما ليستا حيث ما يمكن توقعهما. فالحرية الروحية لا تماثل الحرية الشرعية، أو القانونية، وهي – وفق ما تؤكده الرواية – متوفرة في أوساط أولئك الواقعين في أسر عبودية فيزيقية. يعتبر هذا التناقض الساخر سمة بنيوية أساسية للرواية، وهو أيضاً الوسيلة التي يقودنا المؤلف بواسطتها، ودون إطلاق أحكام عريضة، إلى مفهومه الخاص حول الحقيقة. سجن «مافرينو» الذي تجري فيه أحداث الرواية – كما في «الجبل السحري» لتوماس مان، أو «الطاعون» لألبرت كاموس – معزول عن الحالة الإنسانية العامة، كما لو كان من أجل تشجيع تفاعلٍ قوي بين أولئك الأفراد المحتجزين في داخله، الموضوعين وجهاً لوجه أمام قرارات ذات أهمية وجودية. يذكّر عنوان الرواية وملامح محدّدة فيها بعالم دانتي: «الدائرة الأولى»، كما يُخطر روبين القادمين الجدد، هي المكان الذي يضع فيه إله المسيحية حكماء العصور القديمة الذين لا يستطيع هو السماح لهم بدخول الجنة، غير أنه لا يرغب بإرسالهم إلى الجحيم. إنها الأقل سوءاً بين الدوائر: فساكنوها يمكن أن يرتاحوا قليلاً من عذاب أقسام العالم السفلي (قاع الجحيم) ليمارسوا نوعاً من الامتحان الذاتي والتفاعل مع آخرين – الأمر الذي لن يكلفوا أنفسهم ممارسته وهم أحرار، ولن تكون لديهم قوة لذلك في المعسكرات العادية.

عالم سولجنيتسين، مثل عالم دانتي، قائم على مفاهيم أخلاقية. يجب أن يتخذ ساكنوه قرارات بشأن مسائل أخلاقية أساسية: إمّا أن يخضعوا لمطالب نظام شرير، أو يبقوا على درجة من الحرية الداخلية. تتمحور نقاط النقاش المركزية حول «اللغة»، ولا سيما التشوّه والتحريف الذي أصابها، بحيث صار لزاماً معرفة شيفرة كفيلة بحل مغاليقها، لكن الرواية تبحث أيضاً بشكل أعمق في أمر استعمال وسوء استعمال اللغة. يصوّر سولجنيتسين مجتمعاً وُظف فيه آلاف من أكثر الناس دهاء لتوليد كلمات زائفة وإفراغ كلمات من معناها الحقيقي، جاعلين التواصل الإنساني أكثر صعوبة، مولّدين مجتمعاً لا يثق الناس فيه أحدهم بالآخر وتبقى شخصياتهم الحقيقية مخفية زمناً طويلاً

لدرجة فقدان الثقة بهوياتهم الخاصة. هذا مجتمع مريض روحياً. وعلى النقيض من فيض اللغة المزورة التي تتقيؤها ماكينة الدعاية الرسمية يبرز استعمال احتياطي غير مباشر للغة بين شخصين يعرف ويحب أحدهما الآخر، كما في حالة اللقاء القصير بين نيرجين وزوجته. هذا مشابه للأدب الحقيقي، لشعر يسينين و«فاوست» غوته والارتجال اللغوي لروبين، حيث يتيح ذلك للناس تبصراً أعمق بذواتهم وبمن حولهم. فتحمل اللغة، في الحقيقة، في استعمالها وسوء استعمالها، مفتاح الباب بين عالمي الحرية واللاحرية اللذين تسكنهما الشخصيات.

في رواية «جناح السرطان» يماثل المستشفى المعسكر في «الدائرة الأولى». لكن، في هذه الحالة، يبرز كوستوغلوتوف، كشخصية رئيسة، والمجتمع السوفيتي بوجه عام، في حالة تحوّل؛ ونقطة الجدال المطروحة هي المسؤولية الأخلاقية. في الانتقال من معسكر العمل إلى المستشفى يبدّل كوستوغلوتوف شكلاً من حرمان الاستقلال الذاتي بآخر. في المعسكر تسوّغ السلطات، بواسطة الأيديولوجيا، ممارسة سلطة على البشر الذين حرمتهم الحق في اتخاذ قراراتهم الخاصة. وفي المستشفى يفعل الأطباء تماماً الشيء ذاته، والعلم الطبي هنا هو المسوّغ أياً يكن إنسانياً هدفهم. إذن، مرة ثانية، نحن أمام مشهد تتجاور فيه، ولسخرية القدر، الحرية واللاحرية.

يمثّل «أرخبيل الغولاغ» محاولة طموحة لإحياء أمور بقيت لزمن طويل مكبوتة. العمل ليس أكثر من سجلٍ لتلك الطائفة من البشر التي شاطرها المؤلف الحياة لمدة ثماني سنوات في معسكرات العمل. هو مزيج من مذكرات شخصية وشهادات شفهية وكتابية لأكثر من مائتي شاهد ووثائق تاريخية. وربما يبدو من غير المناسب تصنيفه كعمل أدبي، لكن سولجنيتسين نفسه سمّاه «تجربة في الاستقصاء الفني» ولبّى ما دعاه، في خطابه لدى تسلمه جائزة نوبل عام ١٩٧١، المهمة الرئيسة للأدب، وتحديداً تبادل الخبرة أو التجربة الإنسانية. هذا العمل، علاوة على ذلك، مصطبغ بالهم الأخلاقي ذاته الذي ميّز أعمال الكاتب السابقة. فسولجنيتسين يبحث عن مصادر الشر، ليس فقط في الظروف الاجتماعية والعقائد السياسية (وهي هناك بالتأكيد)، بل

وأيضاً في ذاته. وبهذا المعنى يقول: «تدريجياً تبيّن لي أن الخط الفاصل بين الخير والشر لا يمر عبر الحكومات ولا بين الطبقات ولا بين الأحزاب السياسية أيضاً، بل، أساساً، عبر كل قلب إنساني [....]».

اعترف سولجنيتسين، بروحية الاستبطان الصادق، أنه كاد هو نفسه، كشاب طالع، ماركسي لينيني بقناعة حقيقية، أن يتجنّد في قوى الأمن الداخلي، لكنه تراجع فقط بسب اشمئزاز - كان غير منطقي بالنظر لقناعاته - مستمد، ربما، من الاحتقار الذي حمله كتاب القرن التاسع عشر الروس للجندرمة. ذكّر بالثقة المتجبّرة بالنفس التي أبداها عندما كان ضابطاً في الجيش الأحمر والتي تعامل من خلالها مع رجاله ككائنات أدنى في الحياة. كل ذلك كان كفيلاً بإعداده لدور، ليس كفرد من طائفة السجناء، بل كآمر معسكر أو ضابط أمن.

ربما يكون هذا الوعي الحاد، الذي مكّنه من التحول إلى الجانب الآخر من الجبهة الأخلاقية، هو ما أضفى على «أرخبيل الفولاغ» هذه الدرجة من الإثارة. جاء قسمٌ كبير من النص في شكل إجابات مباشرة بارعة موجهة لخصوم محددين وغير محددين. يجيب الراوي على أسئلة الخصوم، يستبق اعتراضاتهم، يكشف نفاقهم؛ وتدل اللغة الحاسمة التي يستخدمها على أنها لغة شخص يتخلص ويتطهر من شياطينه الداخلية - وهذا هو الواقع. كان الأكثر إصراراً وتعنتاً من بين محاوريه هو سولجنيتسين الشاب، الماركسي - اللينيني والضابط المتغطرس. تتناوب النبرة الدالة على المعاناة في تلك المقاطع السجالية مع الطريقة الأكثر هدوءاً وصلابة الشبيهة بطريقة المؤرخ وعالم الفولكلور والأنتروبولوجيا الذي يرتّب ويشرح بالحجة مادته الغريبة. الجانبان الجماعي والموضوعي متمازجان باستمرار مع الشخصي والذاتي والاعترافي. وهذا ما يعطي «أرخبيل الفولاغ» قيمته الوجودية ويجعله (في المعنى الروسي) رواية، وتاريخاً أيضاً.

سيكون من الخطأ محاولة الحكم على المجموعة الروائية الضخمة التي يكتبها(*) سولجنيتسين حول الثورة الروسية إلى أن تتقدم إلى أبعد مما هي

(*) من الواضح أن تأليف هذا «التاريخ» الذي نقوم بترجمته قد حصل قبل وفاة سولجنتسين، لأن الحديث عن رواياته المتواصلة حول الثورة الروسية جاء بصيغة الحاضر المستمر.

عليه الآن، برغم أنه قد غدا جلياً أن الانتقال إلى مجال موضوعي وتاريخي بالكامل، وبعيداً عن التجربة الشخصية، يحمل مخاطر. سولجنيتسين الآن يكشف الجذور «الخارجية» للشر الذي يصفه في «أرخبيل الغولاغ». هو يحدّده في أيديولوجيا دوغمائية ولا إنسانية، مستوردة من الخارج من قبل ثوريين متعصبين ذوي ذهنيات ضيقة، ولاقت نماء في الجسم السياسي الروسي النشيط على خلفية ضعف الإمبراطور الأخير وعرشه الفاسد. هذه هي النظرة التي يمكن تماماً، ويجري الدفاع بها (علماً أنها قابلة للجدل) عن دخول الشيوعية إلى روسيا، لكن استغلال سولجنيتسين لدوره الامتيازي كراوٍ يجرّد عبقريته من أعظم ما يميزها – الانفتاح والتنوع. يصبح فكره، المستتر خلف عمله، أكثر انكشافاً ووضوحاً، ويفقد بذلك انفتاحه الوجودي. فيعمد حتى إلى إدخال فقرات طويلة ذات طابع تاريخي مباشر، مفسّرة وداعمة لرأيه، في رواياته. ويشير ورودها في النص بأحرف طباعية صغيرة إلى أن بإمكان القارئ تجاوزها. ولقد أشار الناقد الحاد الملاحظة جورج نيفات إلى أن صوت الآخرين كان متقدماً على صوت المؤلف في نصوص سولجنيتسين عندما كان ما زال يبحث عن صوته الخاص، «وأود القول إذا كان له أن يبقى سولجنيتسين الذي نعرفه، فإنه يَحسن ألاّ يجد صوته الخاص المحدد [...]». هذا ما حصل ربما. من جانب آخر، احتفظت لغة الكاتب بصيغتها الشعبية الحية حتى عندما كانت وجهة نظره بادية وجلية. فتعد الفقرات الواردة في رواية «آب» ١٩١٤ (Avgust chetyrnadtsatogo») المنشورة في عام ١٩٧١ التي تستحضر التاريخ الروسي والتقاليد ومشاهد الطبيعة، مثل انتحار الجنرال سامسونوف ومشهد دفن الكولونيل كبانوف، من أروع ما كتب.

في التأريخ لـــ «الغولاغ» ثمة كاتب واحد فقط معادل لسولجنيتسين، هو فارلام شلاموف (١٩٠٧–١٩٨٢) الذي دعي حقاً في إحدى المراحل كي يكون شريكاً في تأليف «أرخبيل الغولاغ». بصرف النظر عن الاعتراف بموهبة شلاموف الأدبية، كان لدى سولجنيتسين سبب خاص لتقديم هذا العرض: «تجربة شلاموف في المعسكرات كانت أطول وأكثر مرارة من تجربتي؛ وأنا أعترف باحترام أنه القادر أكثر مني على ملامسة تلك الأعماق

من البهيمية واليأس التي جرفتنا كلنا نحوها الحياة في المعسكرات». فإذا كان معسكر «مافرينو» «الدائرة الأولى» من الجحيم الستاليني، فإن معسكر «كوليما»، الذي قضى فيه شلاموف سبعة عشر عاماً، كان منطقة قاع الجحيم، قارة متجمدة في قفارٍ نائية معزولة آلاف الكيلومترات عن باقي البلاد، وحيث تشكل معسكرات الاعتقال مجرد «أرخبيل».

عملُ شلاموف، خارجياً على الأقل،مختلف كلياً عن عمل سولجنيتسين. فبدلاً من البانوراما العريضة الممتدة يختار شلاموف الشكل الأدبي الأكثر إيجازاً، القصة القصيرة، مشكلاً قطعته في تركيب كلي أشبه بموزاييك مؤلف من حجارة بالغة الصغر. لكن لسو ءالحظ، وبسبب الطريقة التي نُشرِت فيها قصصه - بداية كيفما اتفق في المجلات المهجرية، ومن ثم في شكل كتاب في عام ١٩٧٨ بعنوان «حكايات كوليما» (Kolymskie rasskazi) في نظام لم يصممه المؤلف - لا نستطيع القول إن كان شلاموف قابلاً بهذا الترتيب والتركيب الذي ظهرت فيه القصص. وفي حين يبدو سولجنيتسين متحمساً عاطفياً، ذاتياً ومتزمتاً أخلاقياً، يتبنى شلاموف لهجة محايدة، خطاباً شديد الضبط والتدقيق، ويدير سرده بموضوعية متجنباً تقديم آراء أخلاقية أبعد من التأكيد على أن «المعسكرات مدرسة سلبية للحياة من جميع النواحي. ولا يمكن لأحد أبداً أن يتعلم منها أي شيء نافع أو ضروري».

تركز معظم قصص شلاموف على شخص واحد أو حادثة واحدة، وحتى ضمن هذا الإطار يأتي التقديم أو العرض مختصراً جداً. ووصف الطبيعة أيضاً مختصر، مباشر وبالألوان الأساسية للتايغا. الوصف الفيزيقي للناس في حدود دنيا: يُرى وجه أو يد في ضوء ضعيف لشمعة، تومض إيماءة في الفجر البارد. التحليل البسيكولوجي وتصوير رد الفعل الداخلي بسيطان (وإن متتبعان بدقة)، لأن المشاعر الإنسانية متبلدة في ظل البرد والجوع والعمل المرهق، وبما لا يسمح بارتكاسات إلاّ في حدود ضيقة. وثمة شح في وصف تطور الحدث مع الاكتفاء أحياناً بالتلميح، أو حتى ترك الأمر دون تفسير، لدرجة أن القارئ يتصور كل احتمالٍ تالٍ كعنصر آخر في مكيدة استبدادية تحيكها وتفرضها السلطات.

تقدّم قصة شلاموف إجمالاً تشريحاً مخزياً لا هوادة فيه للطبيعة الإنسانية في أدنى درجات حقارتها. فالمؤلف يعري الحياة الحضارية من كل مظاهرها الخارجية من أجل فهم سلوك البشر في واقع الحال في ظل الضغط الشديد. لكن اللافت في الأمر هو أن عمل المؤلف لا يستثير الإحباط. ثمة شيء ما مقوٍ للعزائم في تصميمه على مواجهة أسوأ ما يمكن أن تفرزه الحياة ونقله بأمانة. ما يتبقى في نهاية المطاف لدى البشر هو قوة الحياة المتجلية في «الحقد». وفي هذا الإطار يقول شلاموف: «كان الحقد هو الشعور الأخير الذي رحل الإنسان به إلى اللاوجود، إلى عالم الأموات. لكن هل كان ميتاً فعلاً؟ حتى الحجر لم يبدُ لي ميتاً، ناهيك عن العشب والأشجار والنهر».

لم يقصد شلاموف التأكيد على أن حياة السجن في المعسكر فاسدة كلياً وأن لا قيمة أو لا معنى أبداً لما حصل من معاناة. فإذا كان الأمر كذلك فلمَ تلك القصص؟ هو يبدو من خلال السرد كشخص ارتكس للمحنة بالانسحاب إلى اللافعل، لكن مع الاستمرار في مراعاة الحد الأدنى من الواجب. غير أن دستوره الأخلاقي ليس مسيحياً: ربما يكون أقرب إلى دستور الرواقيين، إلى جماعة «الدائرة الأولى» حسب توصيف دانتي. هذا الدستور يشبه، أكثر من أي شيء آخر، حكمة الديانات الشرقية، ولا سيما تلك التي تأمر بالتأمل المخلص في كل شر كامن في طبيعة الإنسان كمرحلة نحو التخلي عن الأمل، عن الذات فعلاً. وتمثيل شلاموف نفسه بالصخور والحجارة والأشجار وبالقوة الأساسية للحياة يتجاوب مع هذه النظرة.

على كل حال، من الجوهري، بالنسبة لأولئك الذين يودون إدراك أسوأ ما يمكن أن تفعله التجربة الستالينية في الإنسان، قراءة شلاموف وسولجنيتسين.

دفع رفض الماضي القريب، طبقاً لما طُرح في المؤتمر العشرين للحزب، كتاباً شباباً كثيرين باتجاه الأدب، مع تصميم على تأكيد نظرتهم المميزة إلى العالم، المختلفة عن نظرة سابقيهم من الجيل الأكبر. وكان لهم منبرهم – مجلة «الشبيبة». برز بين الكتاب الشباب في تلك السنوات كل من أناتولي غلاديلين (١٩٣٥–)، أناتولي كوزنيتسوف (١٩٢٩–)، أندري بيتوف وفاسيلي أكسيونوف.

موضوع صراع الأجيال مألوف في الأدب الروسي، لكنه اتخذ زخماً جديداً مع رفض الستالينية. الجيل الأكبر أخافه وضلّله ستالين أو – وهذا هو الأسوأ – صُنع في قالب ستاليني. لذا بدا «الأبناء» خشنين عنيفين في رفضهم الصورة العامة للحقبة السابقة. برزوا هم وشخصياتهم الأدبية مرتدين سراويل الجينز، منتعلين الأحذية الرياضية الخفيفة، رقصوا «الروك أندرول» وتباهوا بقراءة سارتر وهمنغواي وسالينجر وتكلموا بلغة مطعمة بمفردات غربية لاذعة. ركزوا على التصورات الذاتية وعلى ردود الفعل العاطفية للجيل الشاب الذي أصبح مطلعاً على عالم محيّر من نواحٍ كثيرة ومنفرٍ في آن. انطلاقاً من ذلك قدموا قصصاً، حيث أتيح لهم ذلك، في شكل حوار أو رسائل لصديق حميم، أو صاغوا سردهم بلغة شباب يتحدث أحدهم لآخر بمفردات ومصطلحات مستمدة من عالم الرياضة والسيارات وموسيقا البوب والأزياء، أو مستعيرين عبارات، على سبيل السخرية، من سياقات غير مناسبة – من الأدب الكلاسيكي، أو من افتتاحيات صحيفة «البرافدا» مثلاً.

ركّز «النثر الشبابي» على اكتشاف الشخص الشاب لنفسه. كان ذلك عملية صعبة للغاية، نظراً لأن النهج العام الذي عرضه جيل الآباء لم يكن محل ثقة. شعر الكتاب الشباب بالحاجة إلى تنمية ذهنية جديدة بالكامل، إلى الذهاب إلى أبعد من رفض المظاهر الخارجية للماضي القريب. كما يقول بطل قصة غلاديلين «اليوم الأول من العام الجديد» (pervy den novogo goda) لأبيه:

> «أنت لا تُصلح تبعات عبادة الشخصية بمجرد إنزال
> الصور وتغيير أسماء المدن. عبادة الشخصية هي بلادة
> الفكر، الخوف من التفكير، الاستسلام للواقع وكره
> كل ما هو جديد".

إن تلك الشخصيات تسعى لتجنب المصير الذي حذّر بطل قصة أكسيونوف «بطاقة إلى النجوم» (Zvezdny billet) أخاه الأكبر منه:

> «حياتك يا فيكتور رُسمت كما شاءها بابا وماما عندما
> كنت ما زلت في المهد. أول في صفك بالمدرسة، متميز في

الكلية، مجاز جامعي، مساعد باحث، كبير باحثين، دكتور في العلوم، أكاديمي، وبعدئذ [...] رجل محترم جداً، فقيد مأسوف عليه [...] لم تتخذ في حياتك قراراً جدياً حقيقياً، لم تُقدِمْ مرة على مغامرة».

مع ذلك، ثمة إحساس بأن «النثر الشبابي»، على الأقل في غضون فترة خروتشوف، لم يتحرر من المثل العليا للجيل الأكبر. فلم يكن هؤلاء الكتاب الشباب وأبطالهم، مع كل تمرد هم البادي على صعيد الأسلوب واللغة والنظرة المستقبلية، خائبي الأمل والرجاء بالمجتمع السوفيتي. كان تمردهم الشخصي موجهاً نحو الجديد والخلاق، وأفضى عادة إلى تكريس أنفسهم من جديد لبناء الاشتراكية بروحية ما بعد الحقبة الستالينية، وهكذا لم تعد الرموز هي التراكتورات ومحطات توليد الطاقة الكهربائية فقط، بل أيضاً الأقمار الاصطناعية، موسيقا الآلات الطَّرقية والترانزستورات. وربما يجدّد أبطال أكسيونوف أنفسهم في ضواحي منطقة البلطيق، حيث يستطيعون التقاط آخر الأفكار وصرعات الأزياء الغربية عن قرب، لكنهم ينتهون بالتوجه إلى سيبيريا للمشاركة المخلصة في استصلاح الأراضي البكر. وامتزج رفض أفكار ومُثُل الآباء عادة بالأمل في نوع ما من تصالح معهم على تكريس متبادل للجهود من أجل الهدف المشترك.

هكذا إذن وُضعت التجديدات التقنية، والذاتية القوية الخاصة «بالنثر الشبابي» في خدمة الأسطورة السوفيتية المعهودة والمكتسبة الآن فعلاً بريقاً جديداً. لكن مضامين هذه الذاتية القوية وهذا الرفض للتناغم والوحدة المتراصة غدت، برغم ذلك، ذات تأثير وقوة تغيير. فأوحت بأن ليس ثمة ربما حقيقة واحدة بعينها يتفق عليها الجميع مبدئياً، وأن البحث والتجريب أكثر فائدة من الامتثال للسلطة، وأنه يجدر بكل شخص أن يجد مثله الأعلى.

يمكن أن يغدو هذا البحث نوعاً من تركيز شديد على الذات، كما في حالة الكاتب أندري بيتوف (١٩٣٧-) من لينيغراد، الذي تسجل قصصه المبكرة، في نثر متسم بالموضوعية والحساسية وبالحرص على تقديم عمل ذي مستوى

رفيع، محاولة شاب لفهم ذاته - جزئياً من خلال مذكرات تفصيلية عن طفولته، وجزئياً من خلال مراقبة دقيقة لردود فعله يوماً بيوم إزاء الأحداث والناس. والأمر مشابه في مذكرات الرحلات التي كتبها بيتوف، حيث المسافر لا يعنى فقط بنقل الإحساس بالمكان، بل وأيضاً بسبر الذات. فيطرح بعمله الرئيس رواية «بيت بوشكين» (Pushkinsky dom) لعام ١٩٧٨ ما يتصوره خيانة للثقافة الروسية خلال الحقبة السوفيتية، خيانة ناشئة عن جبن الانتلجنتسيا التي يدرك أنه منتم إليها. انعكست الازدواجية، التي أثارها هذا الوعي، في تجريبيته الخاصة بالتقنية السردية والمتجلية في سرد الحادثة من وجهتي نظر مختلفتين كوسيلة لفهم المضامين الأخلاقية لأفعاله وأفعال الآخرين.

وجدت الذاتية والتنوع تعبيراً لهما أيضاً في الروايات المتتابعة للكاتب فاسيلي أكسيونوف (١٩٣٢-). هنا تصبح نغمات الفردانية والذاتية أقوى باطراد، فيما يصبح الحديث عن تكريس الجهد على الهدف الجماعي أضعف. وفعلاً يتخذ الهدف نفسه ومجتمع الأخوّة المرتقب أشكالاً مؤسلبة ومجازية. فثمة قبة السماء المرصعة بالنجوم منعكسة في مسلة البناية السامقة في «بطاقة إلى النجوم»، والسفينة المحملة بالبرتقال في «برتقال من مراكش» (١٩٦٣)، أو شحنة أغطية براميل فارغة في «أغطية براميل زائدة» (١٩٦٨). كل هذه الرموز أو الصور الدالة على عقلية تحكمية والمتسمة بضخامة باروكية أثارت خيالات شخصيات أكسيونوف باعتبارها دلائل على طلب عام ينشد الضياء والحب والجمال. حركت هذه الذاتية المتعددة الوجوه أكسيونوف للتجريب أكثر في إطار طريقته في السرد، فيكرر حوادث عبر النظر إليها بعيني أكثر من شخصية، يسلط الضوء على الماضي والمستقبل ويمزج الخيال بالواقع. وفي هذه السيرورة استوعب الكاتب وتمثّل بعض تقاليد التجريب الفنية للنثر الروسي العائدة للعقدين الثاني والثالث من القرن العشرين.

مع ازدياد جرأة الكتاب الشباب، وبخاصة أكسيونوف، ازداد تضييق السلطات، وتراجع بالتالي حضورهم على صعيد النشر. هاجر كوزنيتسوف إلى خارج البلاد في عام ١٩٦٩ وكان سبقه غلاديلين إلى المهجر في عام ١٩٦٧، وفي عام ١٩٨٠ لحق بهما أكسيونوف.

في الولايات المتحدة نشر أكسيونوف الرواية التي قيّم فيها، أكثر من أي عمل آخر، مصير الكتاب الشباب. هذه الرواية هي «الحُرق» (Ozhog) المكتوبة فيما بين ١٩٦٩- ١٩٧٥ والمنشورة في عام ١٩٨٠. تُفصح الرواية عن أمر بقي مستوراً في معظم قصصه المنشورة خلال العشرين عاماً الماضية - أمر باعتقال السلطات لوالدة أكسيونوف وقضائها سنوات كثيرة في معسكرات العمل، ونشأته هو في المدينة الساحلية «ماغادان» التابعة لإقليم كوليما. من خلال استعادة الماضي بدا الآن أن الرضا الظاهري نسبياً قد دفع الكاتب إلى تجنب تسليط الضوء بشكل مركّز على الأمور المرعبة البالغة السوء التي ارتكبها الجيل الأكبر، ربما بأمل المصالحة التي من شأنها تسهيل سبيل العمل المشترك من أجل مستقبل أفضل. لكن احتلال تشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٦٨ دمّر أخيراً أي أمل في مثل هذه المصالحة. وهكذا صار الموضوع الأساسي لرواية «الحُرق» هو إعادة اكتشاف الأب القاسي. وفي هذا السياق العام تستحضر الرواية تخيلياً محاولة جيل للتوصل إلى تفاهم مع أبيه ولاكتشاف نقطة انطلاق خلاّقة جديدة.

الراوي شخصية جماعية - هو في الوقت ذاته كاتب، نحّات، موسيقي جاز، طبيب جراح وعالم، ويحمل كل من هذه الشخصيات اسم الأب ذاته. هم يتشاركون أيضاً الطفولة ذاتها - طفولة صبي يهودي يتيم اسمه توليا مقيم في مدينة ماغادان بعد الحرب، ويواجهون ببسالة تبعات اعتقال أمه. تظهر الرواية الثقافة الشبابية في أواخر الستينيات في أسوأ أحوالها، وكيف آل وأفضى الأمل والحماسة إلى تشوش وبهرجة سقيمة، في الوقت الذي بدأ فيه «الآباء» (جيل بريجنيف) إعادة تمكين القبضة التي اهتزت جراء خطط خروتشوف الرعناء. تُلازم صور الماضي الشخصية الأساسية المركّبة: ضابط الأمن الذي ألقى القبض على أمه ذات مرة وجَلَدَ صديقته التي أحبها في ذلك الحين، زوج أمه المسيحي الكاثوليكي الذي كان إيمانه صلباً كالصخر، وكيف احترم إيمانه دون رغبة في تقليده. تنتهب تلك الصور روح الشاب الراشد الآن توليا الذي يمثل الشخصية المركبة من خمسٍ (الكاتب والنحات والموسيقي والطبيب والعالم) مع تخيلات ثقافية، جنسية

ودينية كثيفة غير مترابطة. تختتم الرواية بمشهد ازدحام مروري في موسكو متجه إلى محطة مع توقع رؤيا دينية (إشارة إلى سفر الرؤيا: آخر أسفار «العهد الجديد») لم تتجسد في النهاية. بحلول عام ١٩٨٠ على الأقل غدا جيل الشباب خائب الأمل والرجاء بالأسطورة السوفيتية، لكنه لم يجد بعدُ بديلاً لها.

نلمس تطوراً لنوع مختلف من «أدب الشباب» لدى جيورجي فلاديموف (١٩٣١-). أبطاله بعيدون جداً عن النمط الغربي. هم أبناء عاديون للطبقة العاملة الروسية. يحاولون إيجاد معنى لحياتهم ومكاناً لائقاً في مجتمع سريع التغير، وغالباً غير مرحِّب بهم. كان تفاردوفسكي هو من اكتشف فلاديموف، كما اكتشف كثيرين غيره؛ والعمل الأول الذي أكسب الكاتب شهرة هو «ركاز الحديد الكبير» (Bolshaya ruda) المنشور في «العالم الجديد» في عام ١٩٦١. تعد الشخصية الرئيسية في العمل فيكتور برونياكين، من نواحٍ كثيرة، بطلاً واقعياً اشتراكياً نمطياً. يُطالعنا في بداية العمل واقفاً ينظر من علٍ إلى مقلع ضخم قرب «كورسك»، مصمماً على اكتشاف عرق خام الحديد الذي يبحث عنه كل واحد. يتمكن أخيراً، برغم كل العقبات، من تحقيق مسعاه، وأصلح الشاحنة القلاّب ليسبق الآخرين جميعاً في رفع التراب المتراكم في أرضية المقلع. قام برونياكين بعمله في ظل انهمار مطر غزير وفي وقت توقف فيه آخرون عن مواصلة العمل. لكنه، وبعد أن نقل الشحنة الأولى، انزلق في الطين وغاص فيه حتى الموت في نهاية مفجعة لكن مناسبة لبطل من نمط أستاخانوفي(*).

لكن العنصر الأسطوري في شخصية برونياكين في حدود دنيا. فالرواية تقدم، عوضاً عن ذلك، صورة بسيكولوجية دقيقة. برز في الرواية كشخصية مندفعة حتى الهوس لإنجاز مرادها يحدوها إلحاح طفولي ممزوج بعدم الثقة بالنفس والضيق من الذات لتحقيق رغباتها فوراً وفي الحال. وبهذا

(*) نسبة إلى أستاخانوف رائد مبادرة رفع إنتاجية العمل بواسطة تحسين الأداء والاستخدام الأمثل للتقنية في الاتحاد السوفيتي في أواسط ثلاثينيات القرن الماضي.

الصدد قال له رئيسه في فرقة العمل ذات مرة ما يلي: «أنت متسرّع كثيراً يا فكتور... تريد كل شيء فوراً دفعة واحدة». يخرّب هذا القلق الداخلي المتواصل علاقاته المتبادلة مع رفاقه ومع النساء. هو غير قادر على الاستقرار، سواء في حياة عائلية أو ضمن روتين عمل، لأنه دائم التنقل وعولج سابقاً من الإدمان على الكحول. في ضوء التحليل البسيكولوجي الذي يقدمه الكتاب يبدو موت برونياكين، بشكل لافت، أشبه بتدمير الذات.

روح مشابهة لذلك تتخلّل رواية فلاديموف «ثلاث دقائق صمت» (Tri minuty molchaniya) لعام ١٩٦٩، حول أسطول الأطلسي لصيد السمك. هنا يحقق بطل الرواية سينيا شلاي حالة أكثر توازناً في النهاية، ليس أقلّه بسبب تجربة الذهاب مع رفاقه لإنقاذ سفينة صيد اسكتلندية في خطر في بحر هائج. تمنحه تجربة التلبية الجماعية لاستغاثات الآخرين (عنوان الرواية يشير إلى صمت راديو SOS(*)) توازناً معنوياً افتقر إليه سابقه. لكن يبقى ظل برونياكين ماثلاً في هذه الرواية، وقد تجسد هنا في «أسطورة الهولندي الطائر»، القصة التي يكرر روايتها كل صيادي مورمنسك عن الشاب الذي لا يرغب في العودة إلى الميناء، ويفضّل بدلاً من ذلك الانتقال من باخرة قادمة إلى أخرى مغادرة مزدرياً كل هناءات الشاطئ التي يتوق إليها بشكل طبيعي كل البحارة: لم يعرف أحد لماذا فعل ذلك.

على الرغم من أن موضوع العمل التالي - «رسلان الوفي» (Faithful Ruslan) - ظاهرياً كلب، إلا أنه ما كان ممكناً نشره إلا في الخارج في عام ١٩٧٥. يتناول العمل ملامح الإرث الستاليني الباقية. فأشار سينيافسكي إلى أن كلب حراسة المعسكر السابق، الذي تُروى القصة من وجهة نظره، هو بطل واقعي اشتراكي. ونود أن نضيف أنه أيضاً راوٍ واقعي اشتراكي من جوانب كثيرة، برغم أنه يزود القارئ بمعلومات وافية للوصول إلى خلاصة مختلفة كلياً عن خلاصته: فرسلان يلاحظ دون وعي منه كيف انهار في عام ١٩٥٦ معسكر العمل الذي يمثل عالمه الفيزيقي والروحي،

(*) SOS: نداء الاستغاثة.

كيف تفرّق ساكنوه وكيف تمّ التخلي عنه هو إلى جماعة تحمل شارات الغولاغ، لكنها تعيش وفق قوانين مختلفة. يتوق رسلان، المحبط الآن من جو «الحرية»، إلى من يناديه ليقوم بالخدمة المعتادة، التي هي عنوان حياته، في ضمان البيئة الآمنة حيث «لم يكن الناس لا مبالين أحدهما تجاه الآخر، وكان كل واحداً مراقباً بدقة، والإنسان معتبراً القيمة الأعلى».

يمتلك رسلان كل المواصفات المطلوبة من حارس سجناء: حساسية فائقة إزاء أي خطر، وتوجسٌ من الغرباء. لكنه ليس شريراً، يرى العنف الوحشي بلا مسوّغ بغيض. يكمن السبب الحقيقي لحماسته في إيمانه بالمُثُل العليا للخدمة التي تدرّب عليها وحصل بفضلها على طعامه وحداً معيناً من العطف.

يرى الكاتب بأن رسلان «مصاب بالحب» للنظام الذي نشأ وترعرع في ظله ولم يعرف سواه. والتماثل بينه وبين الناس الذين عاشوا بموجب هذا النظام جلي. بهذه الطريقة يحضّرنا الكاتب لتلقي التراجيديا الختامية، حيث تصعد زمرة من المتطوعين الكومسموليين المتحمسين الطريق إلى موقع المعسكر، فتحاصرها تدريجياً مجموعة كلاب الحراسة السابقة التي تعتقد أنها تلبي نداء الخدمة المعتادة... ترجع الجماعة «المصابة بالحب» إلى أصفادها.

تكمن قوة فلاديموف في فهمه العميق للذهنية الستالينية وفي تجرده منها. وقد مكنته هذه الطريقة السردية المتمثلة في تبني وجهة نظر حيوان من دمج هذين الموقفين اللذين يبدوان غير متجانسين في توليفة مفعمة بسخرية موحية.

تشابهت نقطة انطلاق فلاديمير فوينوفيتش (١٩٣٢-) في نواح كثيرة، مع تلك التي انطلق منها فلاديموف. تعاطت أعماله الأولى المنشورة في «العالم الجديد» مع حياة عمل الشبيبة مع العمال العاديين والحرفيين والصناع المتمرنين. القصص مروية بضمير المتكلم، تصف نجاحات وإحباطات هؤلاء الناس في حياتهم اليومية لكن في صيغة تنم عن إحساسهم بوضاعة حالهم. الشخصيات غير ذات خبرة وثقة بالنفس، وبخلاف أبطال أكسيونوف ضحلة الثقافة والإطلاع، كما تبدو مفتقرة للمثل العليا، وإن كانت تتلمس الطريق إلى رأي مستقل إزاء العالم. تواجه هذه الشخصيات وضعاً

فقدت فيه المثل العليا التي يطرحها المجتمع معناها – تناقضاً يعيه كل فرد، لكن الشباب بخاصة يشعرون به بشكل أكثر حدة. يتسم رد فعل بعض أبطاله الشباب على هذا الواقع بالإصرار على فرض أنفسهم بحماسة حتى لم يتوقعوها هم: يكتشفون أنهم يمتلكون ذوات أصيلة خلف هذه اللاخبرة والتردد والوجل. يُدير فوينوفيتش حقيقة – مثله مثل فلاديموف – إعادة تقييمه «للبطل الإيجابي» بطريقة من شأنها إضفاء مسحة من الكوميديا والسخرية. يمكن القول إنه حاول خلق بطل إيجابي حقيقي بدلاً من آخر مصطنع زائف. لكنه استطاع فعل ذلك فقط بخرقه حدوداً أقامتها السلطات ولجوئه في البداية مجبراً، وبعدئذٍ عامداً إلى «النشر الخاص» وإلى «النشر في الخارج».

بهذا الشكل ظهر العمل الأروع للكاتب «حياة ومغامرات الجندي إيفان تشونكين» (Zhizn i neobchaynye priklucheniya Soldata Ivana Chonkina) المنشور في الغرب خلال أعوام (١٩٧٥-١٩٧٩). الجانب الانتقادي الساخر في هذا العمل نابع أو مستمد من الوجود الزائف المفروض على كل فرد في المجتمع السوفييتي بواسطة نظام أيديولوجيا وسلطة استبدادي، نظام يسعى، بأكثر وأقل نجاحاً في حالات فردية، لقولبة الشخصية الإنسانية. تشونكين نفسه مجرد إنسان عادي في مجتمع يعيش بمبادئ لا إنسانية. هو، بخلاف «الجندي الطيب شفيك»، الذي قورن به أحياناً، مخلص للمجتمع الذي يعيش في ظله ولقيادته. لكنه، من جانب آخر، غير قادر على «لازدواجية للتفكير» للتي يجب أن يحذوها معظم الناس من أجل التكيف مع ذلك المجتمع، كما تجلب له محاولته عيش إخلاصه بصدق شتى المآزق، في سياق كشف زيف كل إنسان آخر. هذا جانب واحد من هذا الموقف الانتقادي الساخر. يتعلق الجانب الآخر بالعلاقة بين الخيال والواقع. فالعنصر الحيوي المكوّن للواقع السوفيتي هو خيال مفروض من قبل الدولة يُجبَر كل فرد على احترامه. يبدأ بعض الناس فعلاً بتصديق الوهم، مثل رئيس المزرعة التعاونية غولوبف الذي يصنّف أرقاماً مفترضة غير حقيقية لكميّات الغلال المنتجة كي يرضي رؤساءه، ثم يجدها مغوية لدرجة «يكتشف أنه هو نفسه قد بدأ يصدقها». وينخرط بعض آخر، مثل العالم غلاديتشيف، بحماسة في خيال رسمي تصبح الحياة بموجبه مستحيلة بالنسبة له ولمن حوله – جمع

غلاديتشيف في بيته أكواماً مختلفة من براز الأحياء من أجل إجراء تجارب بيولوجية مشابهة لتجارب ليسينكو(*).

لكن يحمل عمل فوينوفيتش الساخر هذا لفتة غريبة، لأن الكاتب لا يوازن بين الواقع والخيال وطرح أحدهما بديلاً للآخر. فهو يسمى عمله «رواية - طُرفة» ويبدؤه بالكلمات التالية: «من الصعب القول الآن إن كان كل ذلك قد حدث حقيقة أم لا». يعلن إذن أن الأمر على الحد الفاصل بين الخيال والواقع، حيث الخيالي نفسه يصبح واقعياً، ويصبح الناس العاديون، مثل تشونكين، منتمين إلى عالم القصص الخرافية. هكذا يبدأ تشونكين الجندي البسيط المسكين باكتساب سجايا وصفات خارقة ما أن يتخلص من هويته العسكرية المفروضة ويستعيد وجوده أو كيانه الطبيعي كفلاح. فيهزم ويأسر في أرض متخيلة غير مأهولة، وبين الحكاية الخرافية والملحمة الواقعية الاشتراكية، فصيلة كاملة من قوات أمن وزارة الداخلية. وفي النهاية ينقسم حتى إلى شخصيتين أسطوريتين عملاقتين: سليل أسرة روسية نبيلة باسم الأمير غوليتسين (يتخيله هتلر قائداً لانتفاضة شعبية ضد البلاشفة، وإيفان تشونكين الفلاح الروسي البسيط الذي (يتخيله ستالين بطلاً شعبياً جباراً بشعر أشقر مرسل وعينين زرقاوين يدحر أعداء روسيا السوفيتية المقدسة). تكمن خلف هاتين الشخصيتين صورة إيفان الأهبل في الحكاية الشعبية، الفلاح الذي حظي بالزواج من الأميرة واكتسب شرعاً لقباً ملكياً. هكذا تحل الخيالات الشعبية الأقدم وذات الجذور العميقة محل أخرى حديثة، مصطنعة مفروضة بقوة الدولة.

على الرغم من نهايته غير الحاسمة يُعد هذا العمل، ربما، الأكثر غنى في دلالته بين كل الأعمال الأدبية الروسية في مرحلة ما بعد الحقبة الستالينية.

(*) المقصود هنا هو تروفيم ليسينكو عالم الأحياء والوراثة الروسي الذي دأب على التأكيد بالتأثير الحاسم للعوامل الجسدية والبيئية في انتقال الصفات الوراثية، بما يناقض قواعد علم الوراثة المعهود. وقد ثار سجال حام في الحقبة الستالينية حول هذا الموضوع تكشف فيما بعد عن فضائح ومآس.

وظف فوينوفيتش موهبته الساتيرية أيضاً بفعالية، بدون عناصر أسطورية، في دراسات وثائقية من واقع المجتمع السوفييتي، مثل «الإيفانية» (Ivankiada) لعام (١٩٧٦) التي وصف فيها كفاحه لتأكيد حقه القانوني في الحصول على شقة سكنية من اتحاد الكتّاب في مواجهة ألاعيب شخصية رسمية نافذة في المنظمة، وأخرى بعنوان «الاتحاد السوفييتي المعادي للسوفييت» (Antisovetsky Sovetsky Soyuz) لعام (١٩٨٥) قدّم فيها اسكتشات وصفية لشتى أنماط الشخصية السوفيتية من داخل وخارج بيئة الكتّاب.

إذا كان الكتّاب الشباب قد حاربوا الماضي بتركيز نظرهم على المستقبل، فإن الكتّاب القرويين اتخذوا المنحى المعاكس، ساعين للعودة إلى الماضي الغابر المعافى الذي لم يُقدر - برأيهم - حق قدره، لا بل وازدُري خلال الحقبة الستالينية. كان ذلك ماضي القرية الفلاحية التقليدية. كان ثمّة طبعاً تجسيدات كثيرة مختلفة للقرية في الأدب الستاليني، لكن معظمها انطلق من فرضية أنها بحاجة للتغيير، وأنه يجب جذب الفلاحين للانخراط في بيئة العالم المعاصر، وحتى ضد إرادتهم إن اقتضى الأمر، نظراً لأن ذهنيتهم متخلفة لدرجة لا يمكن أن يُتوقع منها تثمين حقيقي وكامل لأفضليات الحداثة.

حتى قبل موت ستالين كانت قد بدأت مقاربة جديدة للفلاحين. يجادل فالنتين أوفيتشكين (١٩٠٤-١٩٦٨)، مع موافقته على مقتضيات الحداثة، بأن على السلطات المخططة في الحزب والدولة أن تقر أكثر بخبرة الفلاح، بمعرفته للمناخ وللتربة المحليين. فصوّر في عمله «روتين ريفي» (سلسلة اسكتشات غير منتظمة بدأها في عام ١٩٥٢) بصراحة الظروف الرديئة في الريف وألقى باللائمة في ذلك على المسؤولين الحزبيين بليدي الحس المهتمين بكميّات المحصول وبأوامر المركز، ولا يطيقون صبراً للحصول على الأفضل من المزارعين التعاونيين تحت إمرتهم.

كان هدف أوفيتشكين، إلى حد كبير، سياسياً وسجالياً. لكن أصبحت لهجة الكتّاب، أثناء تطرقهم لموضوع القرية، أكثر تأملية وحتى شاعرية باطراء، وبدؤوا التركيز أقل على ما يجب تغييره وأكثر على ما ورثه

القرويون من الماضي. هكذا أسهب إيفيم دوروش (١٩٠٨-١٩٧٢) في عمله «يوميات قرية» (Dervensky dnevnik)، المنشور في حلقات فيما بين (١٩٥٦-١٩٧٠) بشغف في الحديث عن البقرات والحواكير وعن نوافذ الكوخ الفلاحي الخشبية المشبكة، وفي استخدام مفردات اللهجة المحلية لمنطقة روستوف. رأى أن كل ذلك يشكل كياناً بيئياً وثقافياً لا يمكن تفكيك وحدته بدون خسائر اقتصادية وإنسانية أيضاً.

ترسَّخ حضور هذه المقاربة الجديدة المثمّنة جداً للحياة القروية، جزئياً لأن كتّاباً كثيرين من الجيل الواعد كانوا أنفسهم من أصول فلاحية. جلب هؤلاء معهم ذكريات طفولتهم وقصص آبائهم وأجدادهم. وقدموا نوعاً من تاريخ شفوي في ثقافة اتّصف تاريخها المكتوب بفجوة واسعة. علاوة على ذلك برز هؤلاء في الواجهة في وقت بدا فيه الأدب ذو الوجهة المستقبلية أقل وأقل إقناعاً حتى بالنسبة للكتّاب الشباب أنفسهم. صار يُنظر بريبة إلى المدينة كمركز للتقدم الثقافي والتكنولوجي، وتعززت النظرة إليها كفضاء للتلوث والاستلاب وانعدام الروح الإنسانية. وضربت شخصية خروتشوف الفوضوية سمعة تجديده لمثل الحزب العليا، وجاء عزله من السلطة استكمالاً لذلك. هنا غدا البحث عن ملاذٍ أخلاقي – معنوي جديد في الماضي قوياً جداً.

بلْور فاسيلي بيلوف (١٩٣٢-) هذا المزاج الجديد في روايته «قضية عادية» (Privychnoe delo) المنشورة في عام ١٩٦٦. صوّرت الرواية فلاحاً، اسمه إيفان أفريكانوفيتش، عنده تسعة أطفال، ودخلُه من عمله في المزرعة التعاونية غير كافٍ لإكسائهم وإطعامهم. وبرغم حبه لقريته وتعلقه بها أقنعه أحد أقربائه بالتوجه إلى المدينة القريبة وتجريب حظه هناك. لاحقاً اتضح له، بعد أن غادر القرية، أنه غير قادر على التعاطي مع أبسط المسائل العملية في المدينة. أيضاً مات زوجته بنوبة قلبية، إذ هدّها الفراق وغياب الزوج. هكذا ارتبطت عودته إلى القرية بحزن. يتبنى الكاتب هنا طريقة سولجنيتسين في رواية القصة بلسان الشخص الثالث الغائب مستخدماً لغة ونظرة إيفان أفركانوفيتش نفسه، بما في ذلك اللهجة الخاصة بمنطقة فولوغدا مسرح الحدث. تكمن قوة الرواية في تجسيد الوحدة الوجودية للإنسان

والطبيعة معاً، هذه الوحدة التي قصمها ودمرها اقتحام الأعراف المدينية والموت. جرى تجسيد هذا الموضوع نفسه بنكهة هزلية في «نزوات فولوغدية» (١٩٦٩) المؤلفة من سلسلة مشاهد مروية بلغة فلاحية محلية وبلسان راوٍ شعبي. هنا جرى إبراز الأعراف المعاصرة المتصلة بالمدينة وبالاقتصاد المخطط كعامل يقوّض تدريجياً طريقة حياة نشأ عليها وعاشها معاً الناس والحيوانات وكائنات الحكايات الخرافية في تناغم وانسجام. كان هذا العمل أحد الروائع الأدبية لما بعد الحقبة الستالينية التي لم يُسلط الضوء عليها كما يجب ولم تنل حقها.

الفكرة القائلة بأن السياسة كانت قوة مدمِّرة في الريف متضمنةٌ بشكل مباشر أكثر في عملين هما «قصص نجّار» (Plotnitskie rasskazy) لعام (١٩٦٨) ومجموعة «في العشية» (Kanuny) المنشورة قصصها خلال أعوام (١٩٧٢-١٩٧٦) واللذين سمّاهما بيلوف «تأريخ أحداث» المرحلة التي مهّدت أو سبقت عملية تجميع الزراعة في قريته. يُبرز المؤلف في كلا العملين طريقة حياة القرية في فترة «نيب» NEP هارمونية ومزدهرة، في حين يستخدم لغة شيطانية ومجازات من هذا القبيل لتجسيد الصلاحيات الحزبية المطلقة التي عملت على مطاردة الكولاك وأقنعت القرويين بالانضمام إلى المزارع التعاونية.

لم يكن بيلوف الكاتب الوحيد الذي تتبع المضايقات والمعاناة التي كابدها الفلاحون والتي رافقت عملية تجميع الزراعة. فكان سيرغي زاليغين (١٩١٣-) من أوائل من تصدى لهذا الموضوع في روايته القصيرة «على نهر إيرتش» (Na Irtyshe) لعام (١٩٦٤). يصوّر هذا العمل بتعاطف واضح فلاحاً سيبيرياً ناجحاً يرفض تسليم كل محصوله من الحبوب للجمعية التعاونية الزراعية، كونه يرغب في أن يكون المسؤول عن إطعام أسرته. هو يؤوي أيضاً زوجة وأطفال جاره الكولاك السابق الذي جُرّد من أملاكه (هنا يفضح الكاتب بإسهاب الطابع الاعتباطي الاستبدادي لإجراء مصادرة الأملاك). يضفي استخدام زاليغين اللهجة الفلاحية السيبيرية في سرده لمسة تعاطفية ودرامية لهذه الرواية الجيدة البناء. تبرز هذه السمات ذاتها في

روايتين أخريين للكاتب أكثر طولاً، هما «الحساء الخفيف المالح» (Solenaya Pad) لعام (١٩٦٧) و«اللجنة» (Komissiya) لعام (١٩٧٥) اللتان تصوران القرى السيبيرية في عز الحرب الأهلية بعد الثورة، عندما توجّب على السكان حلّ وتقرير أمور متصلة بالحرب والسلم والولاء السياسي. وفي رواية «اللجنة» يطرح زاليغين مسائل أساسية خاصة بالأعراف الأصيلة المميزة للمجتمع الفلاحي وعلاقته بالعالم الخارجي، ويعتمد على الأساطير والمرويّات الشعبية ويولي اهتماماً - بروحية التعاطف - للمعتقدات الدينية للفلاحين.

كان فيودور أبراموف (١٩٢٠-١٩٨٣)، ابن مقاطعة أرخانغلسك، كما رأينا، الناقد الأدبي الأول الذي هاجم محاولة «تجميل الواقع» في وصف حياة القرية في مرحلة ما بعد الحرب. ولقد طبّق عملياً ما دعا إليه في سلسلة روائية من أربعة أجزاء تحت عنوان عام «آل برياسلين» (Pryasliny) الصادرة فيما بين (١٩٥٨-١٩٧٨) حول القرية الشمالية «بيكاشينو» أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية. تُعد هذه السلسلة الروائية العمل الأدبي الفريد الذي تجري أحداثه في القرية الروسية في السنوات الأخيرة. يقدّم هذا العمل، المصوغ بلهجة مقاطعة أرخانغلسك، لوحة حية لسيرورات العمل وللعلاقات الإنسانية في مجتمع يعيش في توتر شديد فرضته ظروف الحرب وسياسات الحزب. ويبدو دقيقاً ومؤثراً بوجه خاص في تصويره مصير النساء اللواتي يقع على عاتقهن عبء العمل الزراعي في ظل غياب الرجال، حتى مع استمرارهن في النهوض بأعباء المنزل وتربية الأطفال والعناية بقطعة الأرض الخاصة. من الجدير ذكره أيضاً في هذا السياق تصوير المسؤولين الحزبيين المحليين الموزعين بين واجباتهم تجاه رؤسائهم غير الرحيمين وبين اندماجهم المعيشي في مجتمعهم القروي الذي يمر بمرحلة قاسية وبائسة. أشار ديمنغ براون بخصوص الرواية الثانية التي تحمل العنوان الفرعي «شتاءان وثلاثة أصياف» (Dve Zemi tri leta) قائلاً: «لو كان ألكسندر سولجنيتسين كاتبها لتُرجمت حالاً في الغرب وذاع صيتها كعمل أدبي رائع».

الكاتب الذي ذهب بعيداً جداً في تطوير العنصر التأملي الصوفي «للنثر القروي» هو فالنتين راسبوتين (١٩٣٧-   ) الذي كانت قرى منطقة إيركوتسك، مسقط رأسه، مسرح أحداث كل رواياته وقصصه القصيرة تقريباً. تميّزت مقاربته لموضوعه، عن سواه من الكتّاب القرويين، في أن اللغة السردية التي يستخدمها خاصة به ومختلفة عن لغة شخصياته، وإن استخدم بعض الكلمات العامية الدارجة. هو قريب من شخصياته ومنخرط في مجرى حياتهم، لكنه منفصل ومستقل عنهم عبر جمله الطويلة والمدوَّرة. وتعد بداية روايته «وداع ماتيورا» لعام (١٩٧٦) مثالاً نمطياً على ذلك:

«وهكذا حلّ الربيع من جديد، مجرد ربيع آخر في سلسلة لا نهاية لها، لكنه الأخير بالنسبة لجزيرة وقرية «ماتيورا». طفا الجليد وتحرّك في ضجة عنيفة أشبه بضجة الطحن، فتكوّمت قطعه على الضفاف، وتدفق نهر أنغارا في تيار فوّار انساب بعيداً في المدى».

تُدخلنا الكلمتان الأوليان في هذه الفقرة - وبخاصة حرف العطف «واو» بالروسية - في القصة المروية كما لو كنا في سياق الإصغاء إليها لساعات، كما لو كان الحدث الذي يوشك أن يبدأ جزءاً من سيرورة أبدية. تشكل هذه المقدرة على تهيئة شخصياته لانخراطهم في جو التناغم الشامل مع الطبيعة قوة راسبوتين المميزة. وتتضمن النقطة الحاسمة لرواياته عادة قطعاً حاداً لهذا التناغم يوقع شخصياته في اضطراب أو ورطة ويهدّد بالتالي قوتهم الروحية الكامنة. فأندري وناستيونا في رواية «عش وتذكّر» لعام (١٩٧٤) دمّرت حياتهما بفعل قرار أندري الطائش الفرار من الجيش أثناء الحرب ليبقى على صلة بزوجته التي لم يطق الابتعاد طويلاً عنها. فأقام سراً في كوخ على الجانب الآخر من النهر، حيث صارت ناستيونا تزوره خلسة. لكن هذه العزلة الاضطرارية أفسدت شخصية أندري وقوّض التكتّم علاقتهما الزوجية، وانتهت القصة بانتحار ناستيونا الممزقة بين بيتها وبين زوجها طريد العدالة.

في رواية راسبوتين «المرحلة الأخيرة» (Posledny Srok) لعام (١٩٧٠) ليس موت العجوز القروية آنا هو ذاته ما دمّر التناغمات الطبيعية.

لكنه أصبح كذلك بسبب التغيرات الحاصلة إثر ذلك ضمن القرية. فاثنان من أبنائها انتقلا إلى المدينة، والإثنان الآخران اللذان بقيا فيها متأثران بأسلوب العيش المديني. وجعل هؤلاء الأبناء، بسبب عدم قدرتهم على فهم الموت في الإطار العام لمفهوم الحياة، الأيام الأخيرة للعجوز أكثر صعوبة، في حين أراحها هي وساعدها تثمينها القوي لما حولها من الأشياء الطبيعية العادية.

مجتمع القرية في «وداع ماتيورا» وجهاً لوجه، أمام الكارثة القصوى، أمام الدمار الكامل الذي يحدثه بناء محطة لتوليد الطاقة الكهربائية بقوة المياه. يصوّر راسبوتين الدورة السنوية الأخيرة للعمل الزراعي خلفيةً يبرز مقابلها عنف التكنولوجيا الذي يتخذ أبعاد الكارثة، فيبيد ويتلف جميع الأبنية والحياة النباتية في الجزيرة قبل أن يأتي الفيض ويغمرها. تجد الكارثة تعبيراً جلياً لها في تصورات ونظرة «داريا» للعالم، كواحدة من أكبر سكان الجزيرة سناً، التي ترى بأن الإنسان فقد ضميره في لهاثه خلف الجنة التكنولوجية وسلّم نفسه لقوى لا يستطيع التحكم بها. نظرتها العامة مجسَّدة في شكل من روح أرضية حارسة للجزيرة وفي ما يشبه مستودعاً حافظاً لكنوز القيم الجمعية الكامنة في اللاوعي وفق ما تجلى ذلك في الأحلام والحكايات الشعبية والطقوس الدينية والصلة الحميمة بالأجداد. في المقاطع الأخيرة للرواية تبدو الحياة اليومية للقرية، المصوَّرة قبلاً بواقعية رصينة شديدة التدقيق في التفاصيل، خاضعة تدريجياً لقوى وهمية غريبة من عوالم أخرى، ومع نهاية غير حاسمة ومنذرة بشرّ.

تدقيق راسبوتين في العالم الريفي المهدّد يقوده، من ثم، إلى نظرة صوفية للطبيعة الإنسانية: الناس في تماسٍ مع قوى في أعماق نفوسهم وفي عالم الطبيعة، ينأوون بأنفسهم بعيداً من خطرها. وفي عام (١٩٧٩) هاجمته مجموعة من الزعران في إيركوتسك لحقه أذى جسدي ونفسي من جرائها تعافى منه ببطء شديد، لكن قصصه المنشورة في عام (١٩٨٢) عزّزت وعمقت حتى اتجاهه الأدبي.

الكاتب الذي يقف في جانب واحد من مدرسة «النثر القروي» هو فاسيلي شوكشين (١٩٢٩-١٩٧٤). كانت حياته، ككثير من معاصريه، غير

مستقرة على الإطلاق. فولد في منطقة ألطاي السيبيرية وعمل في مزرعة تعاونية قبل ارتحاله إلى مواقع بناء مدينية وخدمته في الأسطول البحري. كان تعليمه متقطعاً أيضاً وحكمتْه المصادفة. تدرّب في معهد سينمائي وبقي طوال حياته ممثلاً وحتى مخرجاً وكاتباً أيضاً. هكذا كان موزعاً بين عوالم عدّة مختلفة، وتجلى عدم استقراره في كتاباته.

برغم أن شوكشين لم يكتب روايات، إلا أن جنسه الأدبي النمطي هو القصة القصيرة. تسجل كل واحدة من قصصه حادثة، وفي الغالب حالة شجار بين أشخاص حول أمر ما. شخصياته مقتلعة الجذور على خلفية زوابع التغيير الاجتماعي الحاصلة في البلاد – أناس لم يعودوا في بيوتهم في القرية، لكنهم أيضاً لم يستقروا في أي مكان آخر. هم سائقو عربات نقل، عمال بناء، جنود مسرّحون من الخدمة، وعمال عرضيون في الاقتصاد الهامشي. وحتى عندما يرجعون إلى جذورهم في القرية يكتشفون أن القرية نفسها في تغيّر وغزتها العادات والثقافة المدينية غير المفهومة من قبل القرويين.

يطرح شوكشين سرده، في تناغم مع موضوعه، بأسلوب موجز متوتر شبيه جداً بشخصياته. معظم نصوصه حوارات بين أشخاص. يصف الناس والأشياء بأسطر مختصرة جداً. النغمة الرئيسة المتكررة عنده هي لقاء غرباء بالمصادفة يرغب أحدهم برواية قصة لآخر، فينقل له الجوهري في الموضوع بسرعة ورشاقة قدر الإمكان. تبدو هذه الطريقة القطعية غير مناسبة في النصوص الطويلة، لكن ملائمة تماماً للإطار التلميحي للقصة القصيرة.

كان شوكشين مختلفاً عن راسبوتين في نظرته إلى الناس. ففي حين انجذب الأخير إلى عنصر الدفء الأنثوي وتعلّق بموقد البيت القديم، تفوّق شوكشين في تصوير الشخصيات الذكورية التي تشعر بتوقٍ شديد للتحرر من الإيقاعات الرتيبة للحياة الريفية الضيّقة المقيّدة. وهكذا نرى إيفان بطل قصة «صورة جانبية وأمامية» (V Profil i anfas) لعام (١٨٦٧) يندب انعدام الآفاق في القرية. «لا أعرف من أجل أي شيء أعمل. هل فقط من أجل أن أملأ بطني؟ حسناً، هاهو ملآن. ماذا بعد؟». هذه الملاحظة غير مفهومة تماماً

من قبل الرجل العجوز الذي يشاركه احتساء الفودكا، نظراً لأن ملء البطن كان بالنسبة له كفاحاً دائماً. كذلك لم تستطع أم إيفان فهم رغبة ابنها الملحة لترك دفء بيت الأهل من أجل تحسين حاله في المدينة.

يُعد هذا النوع من الصراع وسوء الفهم المتبادل زبدة إبداع شوكشين. شخصياته دائبة القلق والبحث عن شيء ما غير محدّد فيما وراءهنا والآن والروتين المعتاد. هذه الشخصيات، بمعنى أول، منهمكة في البحث عما هو فائق ومتجاوز للحد، وتتضمن بعض قصصه خيالات دينية ضمنية، وإن لم يطورها كاملاً. بمعنى آخر تتوق شخصياته إلى الحلم الفلاحي القديم بالانعتاق من العبودية والعمل المرهق والعيش في منطقة مفتوحة الحدود مسكونة بقطاع الطرق والقوزاق. وليس مصادفة أن يكون عمل شوكشين الأطول وصفاً لحياة الفلاح الثائر من القرن السابع عشر ستيبان رازين: «جئت لأمنحكم الحرية» المنشور في عام (١٩٧٤).

يدعو إيغور بروكودين، بطل قصة شوكشين «توت العليق الأحمر» (Kalina Krasnaya) لعام (١٩٧٣)، ما يتوق بلهفة إليه «بهجة الروح»، وربما تختصر هذه العبارة الغامضة، لكن الموحية، كل إبداعات شوكشين. وفشلُ بروكودين في تحقيق هذه «البهجة» نموذجي أيضاً. فبعد نزوحه طفلاً من قريته في أوج الجَيَشان الاجتماعي في الثلاثينيات انجرف إلى عالم الجريمة السفلي. وكان مقدراً الفشل لمحاولته، عقب مغادرته معسكر العمل، العيش باستقامة والاستقرار مع صديقه له (زميلة قلم)، بسبب عدم قدرته أو قابليته تحمّل علاقة شخصية متبادلة طويلة الأمد وتقتضي التزاماً متبادلاً، أيضاً لافتقاره إلى خبرات ريفية عملية. فالعصبة الإجرامية التي يلتئم شملها لأجل قصير ومحدود هي ملاذه الطبيعي، وترويضها العنفي له في النهاية منطقي تماماً.

حتى في حياته القصيرة أصبح شوكشين أشبه، إلى حدٍ ما، بأعجوبة. فكان مقبولاً في أوساط كل من المسؤولين الرسميين والمعارضين، وهذا ما لم يستطع تحقيقه أي كاتب آخر.

وُلد فلاديمير تيندرياكوف (١٩٢٣-١٩٨٤) وترعرع، مثل فاسيلي بيلوف، في ريف منطقة فولوغدا، لكن بخلافه كان في سن سمحت له بالمشاركة في الحرب ومن ثم الالتحاق بعدها فوراً بمعهد غوركي للآداب. شارك الكتّاب القرويين الاهتمامات ذاتها، لكنه بسطها وعبّر عنها في إطارات أوسع، وتعاطى بوضوح أكبر مع قضايا مثل، الفن والتعليم والدين. برزت المعضلات التي طرحها بأكثر ما تكون حدّة في «مهمة رسولية» (Apostolskaya Komandirovka) لعام (١٩٦٩)، حيث يقرر العالم الموسكوفي الناجح يوري ريلينيكوف أن مهنته وحياة أسرته بلا معنى، فيهجرها ويتوّجه إلى الريف باحثاً عن الله بالانضمام إلى أبرشية في إحدى القرى والقيام بعمل يدوي في مزرعة تعاونية. هنا - كما تميّز غالباً تيندرياكوف - وصف الشخصية مرسوم بشكل تخطيطي مألوف وعرضُ القصة أكثر إثارة وجاذبية من حلّها. ويدين كثيراً في تصويره لأزمة يوري الروحية - إحساسه بأن سعادته غير متحققة برغم الكفاية المادية التي حققها بجهود صعبة، وأن العلم لا يجيب في الحقيقة على أسئلة الحياة الأساسية - لتولستوي (لاسيّما في شخصية ليفين في رواية «آنا كارنينا») وللمفكرين الكانطيين الجدد أمثال سيرغي بولغاكوف، غير أن هذه الأزمة الروحية اكتسبت حدّةً عالية من خلال الظروف السوفيتية الخاصة في الستينيات: الإحساس بأن الهدف الذي ضحّى من أجله البلاشفة كثيراً يبتعد أكثر مما يقترب. وربما لم ينقل عملٌ سوفيتي آخر بمثل هذه القوة إحساس العبث الذي كان مألوفاً في الأدب الغربي في القرن العشرين.

كمعظم كتّاب الحقبة الستالينية المنصرمة يصنف تيندرياكوف شخصياته في إطار مجموعتين أو فئتين متميزتين، إحداهما عن الأخرى. لكن، في حالته، ليس الخط الفاصل هو بين قوى «تقدمية» و«رجعية»، أو بين جانبين مختلفين للصراع الطبقي، بل بين الخير والشر كمفهومين أخلاقيين مطلقين. فيختم قصته «المحكمة» (Sud) لعام (١٩٦١) بالجملة التالية: «لا توجد محكمة أشد وأقسى من محكمة الضمير». انطلاقاً من هذه الحالة كان تيندرياكوف مع مقولة «البطل الإيجابي»، تلك المقولة الأدبية التي شوّهت

وضعفت الثقة بها في الستينيات. يمكن فهم نظرته ومعالجته للبطل الإيجابي من خلال روايته «شقلبات ربيعية» (Vesennie Perevertyshi) لعام (١٩٧٣). في هذا العمل يقدم الكاتب شخصيات عادية أو حالمة غير متميزة بفاعلية ما كأنموذج مناسب لشبيبة باحثة عن طريق لها في هذا العالم عوضاً عن تلك الشخصيات العملية والتي يحوّلها تكريس حياتها لأهداف اجتماعية وتكنولوجية إلى عناصر غير حسّاسة للحاجات الإنسانية. امتلك تيندرياكوف أيضاً إحساساً قوياً بالشر الصرف غير المزخرف، كما في تلميذ المدرسة المستهتر سانكا إيراخوف الذي يتسلى ويُسر بقتل ضفادع برشقها بعنف على حجارة الجدار، ويُجبر زملاءه الأصغر سناً على المشاركة في هذه الرياضة.

يجمل تيندرياكوف في عمله تناقضات العصر الذي يعيش فيه بطرق كثيرة. وبرغم أنه رأى مبكراً أن الناس لا يستطيعون إيجاد الهدف الكامل لحياتهم في الكفاح لبناء مجتمع الكمال، إلا أنه لم يحرّر نفسه تماماً من المقولة الثنوية للحياة التي تعلّمها في مطلع شبابه. وحتى شخصياته الرقيقة والمترددة تعبّر عن نفسها بلغة واثقة وحاسمة. تصنّف شكوكها الداخلية، بمنطق ثنوي، في فئتين مرتبتين بدقة، وتظل اللغة الحماسية طاغية في خطابها. لهذا السبب، ربما يكون عمل تيندرياكوف الأبلغ تعبيراً في هذا الإطار هو «موت الرئيس» (Konchina) لعام (١٩٧٨) الذي يروي فيه كيف أوصل رئيس مزرعة تعاونية قوي محب للسلطة والقوة اسمه إيفلامبي ليكوف مزرعته إلى حالة من الازدهار بمساعدة محاسب المزرعة الرجل العصامي والبلشفي العريق الذي أصيب بشلل في عموده الفقري خلال مباراة ملاكمة مع ليكوف رئيس المزرعة ذات مرة. ويلخص التعاون بين الحاكم المستبد والمثقف المعاق جسدياً تاريخ الاتحاد السوفيتي بالكامل بين أواخر العشرينيات ومطلع الخمسينيات. عندما مات رئيس المزرعة في ربيع عام (١٩٥٣)(*) لم تُحل المشكلة، بل برز نزاع بين حاشيته مع إحساس عام بترقب ما لا تحمد عقباه، كما لو أن ظل الرجل الميت قد شلّ إرادات أخلافه، وكانوا غير قادرين على تحرير أنفسهم.

(*) لهذا التاريخ دلالته، إذ من المعلوم أن الزعيم ستالين مات في نيسان عام ١٩٥٣.

اتجاه الكتاب الروس للبحث عن مثل أعلى في الماضي تناغم معه كتاب سوفييت من قوميات أخرى غير روسية. يزعم الأدب السوفيتي أنه أدب متعدد القوميات، وأصبح هذا الزعم إلى حد متزايد واقعاً. يتعلم المثقفون من أصول غير روسية اللغة الروسية كأمر واقع، ومعظمهم متأثر بقوة بالتقاليد الأدبية الروسية. كما يشجع اتحاد الكتّاب النشر باللغات الأخرى والترجمة إلى اللغة الروسية، وثمّة أعداد متزايدة من الكتّاب القادرين على أداء المهمتين بأنفسهم - أي كتابة أعمالهم بلغاتهم القومية ومن ثم ترجمتها إلى اللغة الروسية. باختصار، يرى هؤلاء تقاليدهم الثقافية الخاصة في سياق سوفيتي عام.

مع ذلك تبقى العلاقة المتبادلة غالباً متوترة، ويستحيل التعميم بشأنها. فبعض الثقافات قديمة تاريخياً، في حين يرجع تاريخ أخرى أساساً إلى المرحلة السوفيتية ذاتها. بعض القوميات حديثة التكوين في دول مستقلة، لكن أخرى قديمة العهد. ويعبّر المثقفون الجورجيون والأوكرانيون أحياناً عن امتعاض عميق من هيمنة روسيا سياسياً واقتصادياً على أمتيهما، في حين لا يبدي المولدافيون مثل ذلك.

من ضمن هذا السياق بدأ كتاب من قوميات غير روسية يقدمون إسهامات بارزة في الأدب السوفيتي. حتى أن ثمة إشارات إلى أن التأثير الثقافي يحصل الآن أحياناً انطلاقاً من الجهة الأخرى غير المألوفة تاريخياً: تترك بعض ثقافات الأمم غير الروسية ذات التاريخ السابق للمرحلة الحديثة بصمتها على الأدب الروسي. دعونا نتناول ثلاثة أمثلة لكتاب سوفييت غير روس حققوا مكانة معتبرة في الأدب السوفيتي.

ولد فاسيلي بيكوف في عام (١٩٢٤) في بيلاروسيا التي ما زال يعيش فيها. هو يمثل ثقافة مهددة بشكل خاص من قبل جارتها القريبة جداً والمهيمنة - روسيا، وتحدث بمرارة أحياناً منتقداً طمس لغة وأدب أمته من قبل الجار القوي. نظراً لأن الثقافة البيلاروسية الحديثة هي إلى حد كبير نتاج المرحلة السوفيتية، لم يبنِ بيكوف عمله على أساطير قديمة، وعيّن الوعي الاثني لشعبه من خلال المحنة التي عاشها الشعب البيلاروسي (حتى بشكل أكثر

قسوة مما عانته الشعوب السوفيتية الأخرى) تحت الاحتلال الألماني. فيعكس في أعماله الرئيسة – «الموتى لا يتألمون» (Mertvym ne bolno) لعام (١٩٦٥)، «جسر كروغليانسك» (Kruglyansly most) لعام (١٩٦٩) و«علامة المصيبة» (Znak bedy) لعام (١٩٨٢) – آثار الحرب على عموم البلاد، ويحلل تجارب وتفاعل جماعات صغيرة من الشعب أثناءها من جنود وفدائيين ومدنيين. مقاربته للبطولة باردة وحتى متشككة، برغم أنه يؤمن بالتأكيد بالشجاعة الأخلاقية. يرتدي سرده حدة يسيكولوجية وأخلاقية في سياق سعيه لاكتشاف الوسائل أو الطرق التي تتجاوز (أو تفشل في تجاوز) بواسطتها الجماعات الضغوط الشديدة. يظهر، وبشكل خاص في «الموتى لا يتألمون»، و«علامة المصيبة» كيف أسهمت اليد السلطوية الثقيلة للدولة السوفيتية نفسها أحياناً في إضعاف هذا التضامن الجمعي. هكذا يمكن التأكيد بأن بيكوف هو الكاتب الأكثر تعمقاً وتدقيقاً في الحرب العالمية الثانية بين الكتّاب السوفييت جميعاً.

شهد جنكيز أيتماتوف (١٩٢٨–) وهو فتى صغير الاستئصال القسري للعادات القبلية القديمة والطريقة الرعوية البدوية لحياة الشعب القرغيزي التي تعلّم كثيراً منها من جدته. من جانب آخر كان والداه عضوين حزبيين صلبين التزما بتحويل الحياة القومية على النمط السوفييتي. برز كلا هذين الاتجاهين في أعمال أيتماتوف، وأضفى اعتقال والده في عام (١٩٣٧) بلا ريب حدة زائدة على التوتر بينهما في وعيه.

ظلّت اللغة القرغيزية شفوية غير مكتوبة حتى عام (١٩٢٨)، لذا كان من الحتمي أن يحمل الأدب القيرغيزي المكتوب بصمة الظروف السوفيتية. مع ذلك يشتمل كثير من أعمال أيتماتوف على أساطير من التقاليد الملحمية الشفوية وصوراً أيضاً من الميراث الديني الغني لآسيا الوسطى، بما في ذلك الشامانية والأرواحية (animism) وأيضاً الإسلام. يُبرز الكاتب، بما يشبه دق ناقوس الخطر، كيف حصل تقويض تلك التقاليد، والأهم من ذلك أنه لم يبرز أي بديل راسخ لها كبؤرة تتشكل على أساسها هويّة جمعية. هكذا في «السفينة البيضاء» (Bely Parokhod) لعام (١٩٧٠) يجد صبي يتيم دعماً روحياً له في

أسطورة الأيل - الأم ذات القرون حامية عشيرته، لكنه يرى، برؤيا أكثر حداثة، سفينة بيضاء في البعد في بحيرة إيسيك - كول معتقداً أن قبطانها هو أبوه المفقود. تنتعش آماله أكثر باستعادة عائلته مع ظهور غير متوقع لأيل جبلي نادر، لكن الناس المحليين، وقد فقدوا الصلة بأساطير الأجداد، يصطادونه لمجرد أكل لحمه. تختتم الرواية بإلقاء الصبي بنفسه في البحيرة في غمرة أمل محموم باللحاق بأبيه، ويغرق.

تجدّد موضوع العالَم الفاقد للحيوية الروحية بانقطاعه عن ماضيه، ومن ثم فقدانه روحه الجمعية في رواية «ويطول اليوم أكثر من قرن» (I dolshe veka dlitsa den) لعام (١٩٨٠). تكثفت هذه الفكرة في صورة العبد الذي استُلب عقله وذاكرته من خلال تعذيب مريع تعرّض له على يد أسياده التتر لدرجة أنه صار أشبه بالبهيمة الطيّعة المنقادة. يوحي حدث الرواية بخشية أيتماتوف من أن يكون طغيان ستالين قد وصل حدّ النجاح تقريباً بالمقابل في إلغاء الحسّ الإنساني لدى الناس، وأن يكون هذا التهديد ما زال ماثلاً حتى يومنا بسبب الاستخدام اللاإنساني للعلم والتكنولوجيا. تتضمن الحبكة الرئيسة محاولة ناظر محطة في السهب دفن رفيق قديم له طبقاً للشعائر والطقوس التقليدية المتوارثة، لكن هذه المحاولة تبوء بالفشل، لأن محطة فضائية أرضية أقيمت الآن على أرض مقبرة الأسلاف. وتتضمن حبكة ثانوية اكتشاف ملاّحين تابعين لهذه المحطة المذكورة لكوكب جديد ذي حضارة أكثر إنسانية وتقدمية، لكن السلطات الأرضية تقرر نصب صواريخ حماية للأرض موجهة ضد هذا الكوكب. هكذا تخسر البشرية مستقبلها المأمول كما خسرت ماضيها.

ولد فاضل إسكندر في عام (١٩٢٩) في مدينة سوخومي في أبخازيا، الإقليم المتميز في جمهورية جورجيا المختلف شعبه إثنياً عن الجورجيين، والذي يدين قسم منه بالإسلام وقسم آخر بالمسيحية. عاش الكاتب لسنوات كثيرة في موسكو، ويكتب الآن باللغة الروسية فقط. خارجياً يبدو متكيفاً تماماً مع الثقافة الروسية، لكن ما زالت كتاباته تستمد مضامينها من وطنه الأم. وبرغم أن إسكندر أصاب الشهرة أولاً بروايته «برج الماعز»

(Sozvezdie Kozlotura) لعام (١٩٦٦) التي انتقد فيها بقوة السيطرة البيروقراطية على الزراعة، إلا أن أهم أعماله مجموعتا قصص حول أبخازيا. تحكي الأولى «يوم تشيك» (Den Chika) المنشورة في عام (١٩٧١) عن تجارب فتى يافع، فيما تركز الثانية على شخص وجيه من قرية جبلية يأخذ دور زعيم في الاحتفالات والمناسبات (Tamada) معروف باسم «العم ساندرو من تشيغيم». صدرت الطبعة السوفيتية للعمل عام (١٩٧٣)، وصدرت طبعته الغربية الأكمل في عام (١٩٧٩). تشبه القصص المتسلسلة التي تضمنتها المجموعة رواية الصعاليك المتشردين، وتتطرق إلى مرحلة ممتدة من ما قبل الثورة وحتى ما بعد الحقبة الستالينية. تستعيد القصص، الشبيهة بفصول رواية، معارك أتباع ستالين من الجورجيين، التي فاقمت ووسّعت الضغائن والعداوات القبلية القوقازية. ورأى بعض النقاد بأن المشروع السوفييتي بالكامل قد صُوّر هنا على نحو كرنفال قروي تقليدي، حيث العالم فيه «صار عاليه سافله»، وليس في صورة ممتعة ووقتية، بل بصورة مكربة ومستمرة. يبدو ستالين أحياناً في دور «تامادا» الاتحاد السوفيتي كله. على كل حال يؤلف التناقض بين الأعراف الابخازية العميقة الجذور وبين التركيبات الذهنية السوفيتية المصطنعة (الزائفة) لبّ كوميديا وتراجيديا سيرة ساندرو الهجينة. ويمكن أن تكون «العم ساندرو» واحدة من أكثر الروايات السوفيتية في المرحلة الأخيرة الصامدة في وجه الزمن.

يعتبر يوري تريفونوف (١٩٢٥-١٩٨١)، نظراً لوضعه الاجتماعي، الكاتب المؤهل أكثر من سواه من الكتّاب لإعادة تقييم الماضي الستاليني وآثاره المعاصرة. فهو ابن الثورة لحماً ودماً: كان أبوه واحداً من مؤسسي تشيكا(*)، وسقط ضحية خلفه في عام (١٩٣٧). هكذا عرف تريفونوف عن قرب انتصار وخزي البلاشفة القدامى. ترعرع في حين وسط النخبة وفي حين تالٍ خارجها، فتشارك الامتيازات الممنوحة لأفرادها دون أن يبقى آمناً في الاستمتاع بها. عرف النجاح مبكراً عندما مُنح جائزة ستالين عام (١٩٥١)

(*) جهاز الشرطة السرية في بداية الثورة.

على روايته «الطلاب» (studenty)، لكنه تعرّض لاحقاً لأزمة فنية متطاولة زمنياً أعاد خلالها صياغة تقنيته الأدبية ونظرته إلى العالم بالكامل. بالمحصلة صار أقرب ما يكون إلى أرستقراطي سوفيتي تائب.

عندما ظهر تريفونوف بعد تجربته الجديدة في الثورة فقدت كتاباته تلك اليقينية الجازمة التي وسمت روايته الأولى، وغدت ذاتية جداً ومفعمة بالكرب إزاء المسائل الأخلاقية. عالجت روايته الأولى موضوع عزل بروفيسور متخصص في الأدب بسبب غلط أيديولوجي ارتكبه. لا يثير السرد إشكالية سجالية ما، بل يعرض ببساطة أن البروفيسور ذو ماضٍ غير مشرّف، وكان قد أفلت من العقاب في الماضي وأن عزله جزء من عملية صحية لبناء المستقبل. وعندما عاد الكاتب إلى هذا الموضوع في «منزل على ضفة النهر» (Dom na naberezhnoy) لعام (١٩٧٦) جاءت مقاربته مختلفة. لم يعد ثمة أية أخلاقية. يرى الآن معظم الناس ضعفاء وأحكامهم الأخلاقية عرضة للخطأ. صار البروفيسور أقرب ما يكون إلى ضحية بريئة، ودار السرد على لسان الطالب المتخرج من الجامعة الآن الذي وشى بالبروفيسور. يستعيد الطالب بخجل فعلته ويحاول إقناع نفسه والقارئ بأن كل خطوة خطاها تجاه أستاذه كانت إما عادية، أو حتمية، أو نتيجة لبواعث جديرة بالثناء. وبنت عدة روايات منذئذٍ، بمثل هذا المنطق القاسي «ابتذالية الشر».

العنصر الجديد الذي اتسم به إبداع تريفونوف كان «امتحان الحياة اليومية» أو واقع حياة الناس. فأثارت أعماله في السبعينيات والثمانينيات موضوع واقع حياة الروس العاديين من شتى المهن، تجمعاتهم المهنية، شجاراتهم العائلية، قصص حبهم، كفاحهم من أجل الترقية وتعليم أطفالهم، حيلهم من أجل الحصول على شقق سكنية ومن أجل السماح لهم بالسفر إلى الخارج، وبُنيت كلها في شبكة عنكبوتية كثيفة ودبقة طوّقت شخصياته دون رحمة. طبعاً، في ذلك الحين كانت أمور حياة الناس اليومية، طبقاً لمنطق تقاليد الواقعية الاشتراكية، مما لا يستحق اهتماماً جدياً، أو مجرد توافه يدوسها البطل في سيره قدماً من أجل بناء مجتمع المستقبل العظيم. يعارض تريفونوف هذا المنطق، أو وجهة النظر هذه فيما قال في عام (١٩٧٢): «فها

هنا يكمن الاختبار العظيم. يجب ألاّ يتكلمن أحد باستخفاف عن واقع حياة الناس، وكما لو كان جانباً تافهاً من الحياة الإنسانية لا يستحق اهتمام الأدب. إنه برغم كل شيء [...] محل اختبار أخلاقيات الحاضر».

من جديد، إذن، «عودة المقموع» – إعادة التركيز على جانب الحياة الذي تم تجاهله في أدب الماضي القريب. يعدّل تريفونوف تقنيته السردية وفقاً لذلك، فيقتحم لبّ الحدث مع قطع مجرى السرد الروائي بسلسلة استعادات لمجريات ماضية بطريقة «فلاش باك» متتبعاً خطوطاً مختلفة من شأنها أن تقود إلى حل عقدة الحدث تمهيداً لتقديم حلول حيوية. تخلق هذه التقنية إحساساً بأن النتيجة الحاصلة طبيعية وأنها مما لا مفرّ منه: فالخطوط التي يجري تتبعها هي إشاعات ووشايات ومكائد وعداوات تدور وتحوم حول الشخصيات من شأنها محاصرتها وشلّها: تُطرح تفاصيل كل حالة أو مكيدة أمام القارئ بشمولية دقيقة، فتتجمع وتتراكم معاً وغالباً في جمل مرسلة طويلة خالية من أدوات وصل وجمل فرعية. ويشبه تريفونوف هنا كاتب رسالة يفشي فيها بلا كلل أسراراً، كل إشارة ترقيم فيها هي فاصلة، وقفة ذات معنى توحي بأن ثمة خلفها قولاً كثيراً، وكل ذلك في ترابط محكم.

برز أسلوب تريفونوف الجديد جلياً كاملاً في ثلاث قصص طويلة حول حياة مثقفين موسكوفيين معاصرين هي «التبادل» (Obmen) لعام (١٩٦٩)، «نتائج مسبقة» (Predvaritelnye itogi) لعام (١٩٧٠)، و«وداع طويل» (Dolgoe Proshanie) لعام (١٩٧١). كان من بين عناصر واقع الحياة المحللة في هذه القصص تأثير الأسرة، تاريخها وتقاليدها، والطريقة التي تتلاحم فيها العائلات، على الخير والشر، من خلال الزواج. تغدو الأسر، بالنسبة لتريفونوف، أحد الخطوط التي تربط الماضي بالحاضر ويستمر معها تأثير الماضي في الحاضر، وأحياناً بطرق غير متوقعة. موضوع القوة التاريخية هذه المتجسدة انتقالاً عبر الأسر والأفراد هو المهيمن والمتكرر في قصة «حياة أخرى» (Drugaya Zhizn) لعام (١٩٧٥)، وقبل كل شيء في قصة «الرجل العجوز» (Starik) لعام (١٩٧٨)، التي ترجع فساد المجتمع المديني السوفييتي المعاصر إلى الرفض البلشفي للأخلاق باسم التاريخ أثناء الثورة

والحرب الأهلية، لكن جاء تقديم هذه الخلاصة بشكل مقنّع عبر كمٍّ من الضبابية - كما جاء في كل رواياته - جزئياً بسبب الرقابة وجزئياً - كما يبدو - نظراً لأن ماضي عائلته في الثورة كان مؤلماً جداً بالنسبة له. فجرى التعبير عن القيم الإيجابية من خلال أفراد كان ضعفهم وتحيّزهم جليين لدرجة يصعب معها أخذ أقوالهم على محمل الجد. وكما تقول إحدى الشخصيات لأخرى: «يبدو وكأننا نرى سلسلة مرايا بعضها خلف بعض، ولا صورة في إحداها جديرة بالثقة بالكامل». لكن بقراءة دقيقة متأنية يمكننا تكوين انطباع عام عن كاتب مؤمن بقيم إنسانية غير خاضعة للصراع الطبقي أو لنفعية تاريخية. ويرينا تريفونوف في قصة «الرجل العجوز»، كيف شُوّهت هذه القيم من قبل البلاشفة، جزئياً بسبب مثاليتهم الشديدة، ومع آثار باقية مفسدة أخلاقياً للمجتمع الذي أنشؤوه.

ربما كان الكاتب ألكسندر زينوفيف (١٩٢٢-)، الذي يعيش الآن في ألمانيا، آخر الكتّاب الروس البارزين الذين كانت التقاليد الستالينية العنصر المؤثر تكوينياً - وإن بالمعنى السلبي إلى حد كبير - في أعماله. «المستقبل العظيم» الذي روّجت له الأسطورة الستالينية هو الحاضر الغائب بشكل طاغ في عمله الأدبي الأول، كما يمكن استشفاف ذلك من عنوانه «المرتفعات الغائرة» (Ziyayushie Vysoty) لعام (١٩٧٦). يعتبر الجمع بين مفردات ذات معان متناقضة (Oxymoron) (كما في العنوان المذكور) إلى جانب العاطفية المفرطة Bathos سمة مميزة كلياً لكتاباته وأساساً بنيوياً لها في حقيقة الأمر.

بقي زينوفيف لمدة اثنين وعشرين عاماً عضواً في معهد الفلسفة، وإسهاماته في حقل المنطق الرياضي معترف بها عالمياً. مع ذلك لم يكن محل ثقة كاملة من السلطات بسبب سجل أقواله الصريحة العائدة لسنوات مراهقته قبل الحرب. ومع تجريده تدريجياً من مهامه المميزة ومن طلابه وجد لديه ما يكفي من وقت الفراغ المناسب لتدوين انطباعاته عن المجتمع الذي أصبح يشعر باغتراب متزايد فيه. وكانت النتيجة «المرتفعات الغائرة» - التصوير السوريالي المفكك لذلك المجتمع في جملة متنوعة من المشاهد الضعيفة الترابط. هذا العمل، بمعنى ما، نقض مطلق لرواية الواقعية الاشتراكية. فمع

انتفاء وجود «المستقبل العظيم» تفقد، إذن، مؤسسات المجتمع السوفييتي معناها، أو بالأحرى تكتسب معنى سلبياً وفاسداً. أصبح المجتمع السوفيتي مجرداً من «الآفاق الرائعة» التي اعتاد جدانوف التأكيد عليها باعتبارها جزءاً أساسياً من الثقافة السوفييتية: لم تعد المرتفعات البعيدة متلألئة مشعة، بل غائرة منفغرة.

تنبع البنية الفوضوية لعمل زينوفيف طبيعياً من المقدمة الأساسية الآنفة. فصار الزمن مجزءاً، وخطوط الحبكة متواشجة بطريقة مشوشة محيّرة، وكذلك المكان: مكان الحدث، إيبانسك، يبدو أحياناً وكأنه يغطى أو يمثل العالم كله، وفي أحيان أخرى مجرد قرية طينية موحلة ممتدة، حيث كل فرد فيها يعرف كل فرد آخر. أيضاً اللغة مختلطة: يتعاقب الأسلوبان الرفيع والوضيع بغير نظام متوقع، ويتجاور السرد العادي بصوت المؤلف مع الخطاب النظري والشعر الرديء النظم والإشاعة التافهة. حتى الشخصيات الإنسانية تفقد فرديتها الواضحة: جميعها يحمل الكنية ذاتها «إيبانوف» (مزيج مركب من الكنية الروسية الأكثر شيوعاً ومن كلمة فاحشة تستخدم في السبّ والشتم) مع نعوت أو ألقاب تسبقها من قبيل. مفكر، ثرثار، مفتري، فصامي وما شابه. ويوزع الراوي نفسه بين تلك الشخصيات المختلفة السائبة مشاركاً إيّاها بالمقابل وجهات نظرها ولغتها. لا نستطيع حتى تحديد جنس العمل. يبدو مصطلح «رواية» غير ملائم لمثل هذا الخليط من المواد المتنوعة، لاسيما وأن المؤلف يبدو أحياناً طامحاً لكتابة أطروحة علمية بهذا الخصوص.

هدفُ زينوفيف من كتابة هذا العمل وأعمال أخرى لاحقة برز جلياً من خلال تعليق الحارس الليلي، الشخصية الرئيسة في «مذكرات حارس ليلي» (Zapiski nochnogo Storozha) لعام (١٩٧٩): «اعتدت على الاعتقاد بأن ثمة دراسات علمية «للإيبانية»» [المرادف المستخدم عادةً من قبل زينوفيف للشيوعية]، لكن تلك الإيبانية نفسها كانت ما زالت بعيدة في المستقبل. الإيبانية الكاملة قائمة منذ أجيال [...] لكن لا توجد دراسات علمية لها إطلاقاً». أطروحة زينوفيف حول هذا الموضوع جاءت بعنوان «الشيوعية كحقيقة» (Kommunism Kak realnost) لعام (١٩٨١)، لكن حتى هذا العمل غير

مترابط ومؤلف غالباً من أقسام مجزأة تفتقر إلى الترابط المنطقي. يقارب زينوفيف موضوعه بنوع من التنقيطية (Paintillism) الفكرية مبنياً حججه في سلسلة من لقطات. وهذا الأمر يضعف ادعاء الدقة العلمية، لكنه لا ينتقص بالضرورة من القيمة الأدبية.

يعرض زينوفيف تصحيحاً مفيداً للتحليل «التوتاليتاري» الغربي التقليدي للاتحاد السوفيتي الذي يعاني (أي التحليل) من التركيز المفرط على المراكز العليا للنظام. يقترح تركيز النظر والتحليل على «الوحدات التعاونية البدئية» – مكتب، ورشة، مبنى سكني أو معهد علمي – وتقويم الجوانب الإنسانية للنظام – التي ستظهر لا لإنسانية – انطلاقاً من الأسفل. ربما يكون تأكيد زينوفيف الأكثر سجالية هو أن البناء السياسي ملائم لأناس يسيطر عليهم ويتمتع بدعمهم الساحق. فكل وحدة تعاونية توفر الاحتياجات الأساسية للوجود الاجتماعي، بما في ذلك السكن والمنافع الأساسية الأخرى وراتباً متواضعاً. وتعتبر أية وظيفة أخرى يمكن أن تكون للوحدة التعاونية (مثل إنتاج البضائع الصناعية أو تعليم الأطفال) ثانوية. كل فرد يجب أن يكون منضوياً في وحدة بدئية، إذ بدون ذلك يمكن أن يتهم بالطفيلية. وضمن هذه الوحدة سيتم حالاً إما التقليص أو التطويع عنفياً للعبقري والمنحرف إلى المستوى العام المتوسط. وهكذا يكون البوليس السري، برأي زينوفيف، الجوهر المركّز للارتياب وعدم الثقة بالناس القاضي بأن يكون الأفراد الموهوبون مراقبين من قبل زملائهم.

عبّر زينوفيف عن وجهة نظره هذه في حوالي دزينة من أعماله – بعضها طويل جداً – مكتوب بذات الطريقة الرتيبة وغير المحدد الشكل. مقاربته غير تاريخية وغير علمية، وكان يمكن أن يُرفض كلياً لولا عبقريته القوية في الهجاء. فالقارئ الذي يتابع أعمال زينوفيف بدقة واهتمام سيكتشف أنه قد استقطر جوهر المجتمع السوفيتي – في حقبة بريجنيف على الأقل – بطريقة لا نجد مثيلها في أي مكان آخر. وصفُه، على سبيل المثال، للفتح Conquest «الإيباني» للعالم بعملية «التقبيل العظيم» (Great Kissing) – عناق الدببة الذي يتبادله أصحاب المعالي الاشتراكيون عند الوصول إلى

المطارات - ذو صفة رابليوية(*): هو يعكس بصدق مجتمعاً أضاع طريقه، وبهذا المعنى، تكون نقاط ضعفه هي أيضاً نقاط قوته.

في المراحل الأولى من حقبة «دفء» Thaw بدا الشاعر الغنائي مؤهلاً أكثر للتجاوب مع مطلب الجمهور والحاجة العامة للصدق. ومن بين كل شعراء الجيل القديم ربما كان ألكسندر تفاردوفسكي مؤهلاً أكثر من سواه للتعبير عن المزاج الشعبي في فترة أواخر الخمسينيات نظراً لشهرة شعره حول جندي الجيش الأحمر البسيط فاسيلي تيوركين. ولقد واصل هذا الخط في قصيدته السردية الطويلة «خلف البُعد بُعد» (Za dalyu dal) لعام (١٩٥٩-١٩٦٠) المتماسكة الأجزاء في إطار رحلة بالقطار من موسكو عبر الأورال وسيبيريا إلى الشرق الأقصى. يتأمل الشاعر في رحلته الناس السوفييت العاديين الذين يلتقيهم في المناطق التي يمر بها، وأيضاً حاضر بلاده وماضيها القريب. لغته بسيطة قريبة من العامية المحكية، أقل غرابة من لغة قصيدة «فاسيلي تيوركين»، برغم استخدامه وزن العمبق رباعي التفاعيل الذي ورثه من نيكولاي نيكراسوف، سابقه العظيم في الدور المزدوج كشاعر شعبوي ومحرّر سجالي. في أحد فصول هذه القصيدة يعود الشاعر بالذاكرة إلى الحقبة الستالينية معترفاً بخطأ أحكامه كما كثيرين آخرين بخصوص تلك الحقبة، ولاسيما عبادة شخص تبيّن أنه ليس سوى إله من صنع بشر.

تدل قصيدتان أخريان لاحقتان على راديكالية متزايدة في ابتعاد الشاعر عن السلطات السوفيتية. ففي قصيدة «تيوركين في العالم الآخر» (Terkin na Tom svete) لعام (١٩٦٣) يلتقي ببطله زمن الحرب بعد الموت في العالم المنقسم إلى منطقتين رأسمالية واشتراكية، الأخيرة محكومة من قبل نظام بيروقراطي شبيه بالسوفيتي. القصيدة الأخرى بعنوان «حق الذكرى» (Po pravu Pamyati) كتبت في أواخر الستينيات ونُشرت في الغرب في عام (١٩٦٩)، ولم تنشر في الاتحاد السوفيتي إلا في عام (١٩٨٧)، وفيها يتأمل

(*) نسبة إلى الكاتب الفرنسي المعروف من العصر الوسيط فرانسوا رابليه الشهير بتصويره الكاريكاتوري الهزلي الساخر.

تفاردوفسكي بفكرة سجّلها في قصيدته «خلف البُعد بُعد» ثم حذفها: إبعاد والده باعتباره «كولاك». إنها الأكثر مرارة بين قصائده، إذ تستحضر ذكرى واحد طالب أتباعَه برفض أمهاتهم وآبائهم:

ونحن، فخورين بعدم إيماننا بالله،
باسم مراتبنا المقدسة،
طالبنا بحزم بتلك التضحية:
أرفضْ أباك وأمك.

تفادوفسكي هنا يرفض أوامر قادته اليوم بنسيان الماضي من أجل التركيز على الحاضر:

من يدأب على نسيان الماضي
لن ينجح في التعامل مع المستقبل.

كان الجنس الذي تجاوب على نحوٍ أفضل مع الحالة الشعبية هو ما سُمّي «أغنية مؤلف». كان هذا الجنس برغم بساطته تكويناً مستمداً من عدة أشكال سابقة. كان ثمة الأناشيد الجماهيرية الرسمية التي ردَّدتها مجموعات الجيش الأحمر وانحفرت في وعي الناس من خلال دوي أصوات منشديها في ساحات كل مصنع وقرية في البلاد. تكوّن مع الزمن، على خلفية الإيقاعات الواثقة لتلك الأناشيد الوطنية الحماسية، لكن الساذجة بشخصياتها البطولية المتقدمة بثقة نحو الغد المشرق، قطبٌ سلبي لهذا الجنس لم يعد القالب القديم مناسباً له. فبرز نوع من الأغاني الرومانسية العاطفية والأغاني الغجرية التي اتّسمت بخليط من السنتمنتالية وحب الحرية. نشأت أيضاً أغاني العالم السفلي الهابطة الممنوعة، وأيضاً ما سُمي بأغاني المعسكر المتميزة بالواقعية الفجّة والسخرية من السلطات والإيديولوجيا الرسمية.

المغني الأول الذي اعتمد على هذه المصادر وحقق إنجازاً قادراً على إثارة استجابة واسعة وسط الجمهور السوفيتي هو الشاعر بولات أكوجافا (١٩٢٤-) الذي حمل قيثاره في أواخر الخمسينيات ليغني أمام مجموعات من أصدقائه. كان طابع السرية والإلفة الحميمة لجمهور مستمعيه في البداية

حاسماً: ففي روسيا، في الفترة التالية للحقبة الستالينية، وبخاصةٍ في السنوات الأولى، ما كان ممكناً أبداً نشوء وتطوّر أفكار أصيلة وثقافة حقيقية إلا في إطار مثل تلك الدوائر الضيقة التي تجمع بين أفرادها ثقة متبادلة. وحلّ جمهور المستمعين المفترض هذا بمثابة شخصية في الأغاني الموضوعة بأسلوبٍ لا يمكن أن يكون مناسباً لإطارٍ من جمهور أوسع. لكن، وللحقيقة، لم يمض زمن طويل إلا وبدأ الناس بتسجيل الأغنيات على أشرطة لتصل في النهاية إلى جمهور واسع في البلاد، لكن بقي الطابع السري الحميم جزءاً هاماً من جاذبيتها وأيضاً من قدرتها على أن تكون بديلاً هادماً ببراعة للأغاني الرسمية. ربما يليق تماماً وصف أكوجافا، رائد هذا الجنس، بالرومانتيكي بين «الشعراء المنشدين». ففي حين اتصف من خلفه بالفظاظة الصريحة المكشوفة ظلّ هو لمّاحاً رقيقاً. لم يرفض الواقع السوفيتي، لكنه عبر بذكاء عن موقف المتشكك به. حمل عمله نبرة تشاؤمية، لكن غير ساخرة كلياً إزاءه. استخدم دمى الأطفال وأغانيهم لإلقاء الضوء على الحالة الإنسانية كما في «أغنية البالون الأزرق» (Pesenka o golubom Sharuke):

البنت الصغيرة تبكي، فبالونها طار بعيداً
الناس يواسونها، لكن البالون يطير ويبتعد.
الصبية تبكي، فليس من حبيب بعدُ
الناس يواسونها، لكن البالون يطير ويبتعد.
المرأة الشابة تبكي، فزوجها ذهب لأخرى.
الناس يواسونها، لكن البالون يطير ويبتعد.
المرأة العجوز تبكي، لم يبق من العمر إلا القليل
لكن البالون عاد، والسماء زرقاء.

الأغنية حول الجندي الورقي «الذي يود تغيير العالم ليسعد كل إنسان» مشابهة، فيفشل في محاولته ويهلك في النهاية، بسبب التعارض بين الهيكل الإنساني الهش والمثالية الكلية. يشبه التطلع السوفيتي الأبدي إلى المستقبل في تصوير أكوجافا الأسف على أنه «لم يعد من وجودٍ لعرباتٍ تقودها أحصنة

في موسكو» والتحذير من أننا «ما زلنا نحلم بأوثانٍ معبودة، وما زلنا نفكر أنفسنا عبيداً». ويعبّر كثير من أغاني أكوجافا ببساطة عن حنين إلى أحياء العاصمة موسكو، ولاسيما إلى حي «أرباط»، الذي ترعرع الشاعر فيه، والذي يتوقع العودة إليه انطلاقاً من نظرة حتمية لاغائية إلى التاريخ:

أنتَ بدأت مشوارك من ساحة «أرباط»
ويبدو كما لو أنه سينتهي هنا.

الكاتب الذي يمثّل جيداً تناقضات «أغنية المؤلف» هو ألكسندر غاليتش (١٩١٩-١٩٧٩). التناقض الأول في حالته هو أنه كان لسنواتٍ كثيرة كاتباً وممثلاً درامياً سوفيتياً رسميا صاعداً غير متميز عن آخرين في طريقته الفنية وفي أسلوب حياته. لكن فقط عندما مُنعتْ مسرحية له على خلفية رسمه صورة محبّبة جداً ليهودٍ امتشق القيثار كوسيلة للتعبير مستنداً دونما شك على خبرته السابقة كمغنٍ استضافته الوحدات العسكرية أثناء الحرب في حفلاتها. تميّز بأدائه الأغاني المتصلة موضوعاً بحياة الناس اليومية التي يتناول فيها نمطياً شخصية سوفيتية أو حادثة ما ويصفها من الداخل. وعلى هذا النحو جدّد جنس السرد الحكائي في شكل جديد من «أغنية مؤلف» وأنهاها بمزيج من السرد والدراما. وبهذا الصدد علّق سينيافسكي قائلاً: «غالباً ما تشبه أغنية غاليتش منمنمة مسرحية (تراجيديا أو كوميديا) كاملة بذاتها، حيث كل سطر فيها يمكن أن يمثّل مشهداً، وحيث - وهذا أكثر أهمية - نحس باستمرار حرارة واهتياج المستمعين».

عنصر الجمهور المستمع جوهري فعلاً بالنسبة لغاليتش. فتفترض نصوصه، كما عند أكوجافا، وجود جماعة يخاطبها. ووصف شاهد عيان حفلة غناء لغاليتش كما يلي:

«يجتمع المدعوون في شقة أحد الأصدقاء، توضع على الطاولة
مشروبات وساندويتشات، تُشغَّل أجهزة التسجيل،
يقع ما بين عشرة إلى خمسة عشر شخصاً، وأحياناً أكثر، تحت
سحر «غاليتش الشهير» الذي ينشد «أغاني ممنوعة». تحس

في كل مرة بمعاناته وهو يغني. تجده أحياناً متألماً، وفي
أحيانٍ أخرى لا يستطيع إمساك نفسه عن الضحك. يقول
كلمات قليلة قبل أن يبدأ كل أغنية فيشرح أشياء
غامضة، أو يروي قصة نشوء الأغنية»

يتألف الإطار الاجتماعي لمنتدى غاليتش من جماعة صغيرة من الناس تشاركه ذات الخلفية والهواجس وتتوق لسماعها في أغان بمصاحبة القيثار. بمعنى ما يعد هؤلاء المستمعون، كمواطنين سوفيت، مشاركين في الجريمة. فعندما يتوقف المغني عند اللازمة المتكررة ليمزج صوته بصوت بطله ينجذب المستمعون تلقائياً منسجمين مع الحالة مع إحساسٍ متبادل بالمسؤولية وإصرار على حقهم في الجهر بأصواتهم، حتى وإن من خلال زجاج البيت. عبّرت أغنية «توسّل الشهرة» جيداً عن هذه الحالة:

أنا خجلٌ... نحن مجرد قلّة
لا أنا لست خجلاً، تلك كذبة.
سأستمر مدافعاً عن حقي
في لعب هذا الدور الصغير
في هذه الشهرة اليسيرة
وفي ألمي الاعتيادي!

قدّم غاليتش في أغانيه صورة ضافية لشخصية كليم بتروفيتش كولومينتسيف «رئيس عمال في مصنع، حامل أوسمة كثيرة، عضو اللجنة الحزبية في المصنع وعضو مجلس سوفيت المدينة». صوّرت سلسلة أغانٍ هذا الشخص (كولومينتسيف) مفرطاً في الشراب، متباهياً بشكل أخرقٍ بخصوص «عمولات» للسيّاح الألمان وقارئاً لخطاب مكتوب «في الدفاع عن السلام» أمام جمهور رسمي منبهر بكليشيهات مبتذلة لدرجة أن أحداً منهم لم ينتبه عندما قرأ سهواً سطراً من نص آخر (أغنية: «كأم وكامرأة»). تعد نموذجية في هذا السياق الأغنية التي تصوّر سعي وتوسط كليم بتروفيتش لمنح فرقته وسام العمل الشيوعي، وكيف رفع مطلبه إلى جهات أعلى فأعلى،

وتمّت مماطلته بوعود كاذبة وأعذار روتينية إلى أن أشار أحدهم بلباقة إلى أنّ هذه الفرقة العمالية تنتج أسلاكاً شائكة، وسيكون ضاراً بسمعة الاتحاد السوفيتي دولياً تكريم منتجي مثل هذه السلعة بوسام. تذكرنا مضامين هذه الأغاني بقصص زوشينكو، لكن استخدام غاليتش البارع للإيقاع والوزن يضيف لمسة مسرحية ذات نكهة تفتقدها القصص.

إجمالاً، وكما أشار إيفيم إيتكيند، يؤلف عمل غاليتش نوعاً من «كوميديا إنسانية» سوفيتية مصغرة. فأغانيه، مثلها مثل ملحمة بلزاك، لا تقدم مجرد غاليري صور، بل «دراسة طباع» حلّت السلطة الاستبدادية وشريحة اجتماعية غير مستحقة وأيديولوجيا احتكارية فجة فيها محل الباثولوجيا الاجتماعية لسلطة المال والملكية.

كان فلاديمير فيسوتسكي (١٩٣٨-١٩٨٠)، مثل غاليتش، ممثلاً مسرحياً. فيما بعد أصبح الشخصية الأكثر شهرة في مركز التجديد والإبداع المسرحي السوفيتي، مسرح تاغانكا في ظل إدارة يوري لومبيموف له. نشأ غناؤه على القيثار في البداية، كجزء من عمله المسرحي، لكن اكتسب أداؤه الغنائي في وقتٍ ما في أوائل الستينيات شهرة مستقلة عن العمل المسرحي وغدا جزءاً من صورة علمة (خلقتها الإشاعات وليس الصحافة) لفنان اشتملت على قيادته لسيارات مبهرجة وانغماس في حفلات شراب عامرة وزواج من نجمة سينمائية أجنبية. لم تشجع السلطات الكثير من أغانيه، لكنها لم ترفضه كلياً كما رفضت غاليتش. وبهذا الخصوص قال جيرالد سميث معلقاً:«هي [أي السلطات] اعترفت به ضمناً كأكثر الأصوات أصالة في البلاد، اعتبرته، ربما، شخصية عنيدة شرسة وأحياناً مخرّبه، لكن واحداً، مع ذلك، ممن خاطب الناس بلغتهم، وتكلم عن حياتهم». كان من المعروف جيداً أن أغاني فيسوتسكي كانت تصدح في حفلات زفاف أبناء النخبة أياً تكن تحفظات آبائهم. مع ذلك لم يُسمح بتسجيل ونشر سوى عددٍ قليل من أغانيه وقصائده في الاتحاد السوفيتي.

كان المجرم العادي والشخص المعارض للسلطة المضطهدين من قبلها هما من دافع عنهما في أغانيه، علماً أنه تحدّر من أسرة مهنية، ولم يُعتقل في

حياته من قبل السلطة. هكذا وظّف فنّه عن قصد لرعاية وتشجيع «عودة المقموع» مركزاً الاهتمام على شريحة اجتماعية ترفّع الأدب السوفيتي عن التطرق إلى وضعها. فأعاد في أغانيه صياغة أغاني العالم السفلي الممنوع في شكلٍ فني من شأنه تسليط الضوء على حياة أولئك الذين تجاهلهم ورفضهم الأدب الرسمي.

لخّص فيسوتسكي حياته في أغنية «آفاق» (Gorizonty). قدّم نفسه في صورة شخص سوفيتي «يتقدم دافعاً الآفاق إلى الخلف». فتخيل نفسه سائق مركبة سباق خطه النهائي هو الأفق. وفي طريقه إلى هناك يحاول كسر كل أرقام السرعة، في حين يقوم أعداؤه باعتراض مساره بكابلات وبإطلاق الرصاص على عجلات مركبته. لكن فشلاً ميكانيكياً هو الذي يخذله. فلم تستجب مكابح عربته عند الضرورة. تنتهي الأغنية بشكل غامض يصعب تصوره عقلياً: يندفع السائق بكل قوة إلى الأمام زاحماً الأفق ودافعاً به إلى الخلف.

تبدو المفارقة العقلية ملائمة تماماً لأن تكون بمثابة نذير بنهاية فيسوتسكي. فكان شخصاً بذاتٍ متضخمة وديناميةٍ هيستيرية لدرجة استنفاذ قواه الذاتية. أحدث موته في تموز/ يوليو عام (١٩٨٠) ردّة فعل هائلة في الأوساط العامة، فكانت بحّة صوته الصادحة في التسجيلات السرية قد غدت شهيرة، كما كانت تعليقاته على المشهد السوفيتي المفعمة بالسخرية المرّة ذكية بارعة. وكانت جنازته مناسبة ربما لأعظم موجة حزن عام دافق منذ موت ستالين.

في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات تركز الاهتمام الأعظم على الشعراء الذين أنشدوا أشعارهم أمام حشود ضخمة في قاعات المؤتمرات العامة وحتى في المدرجات الرياضية. كان يفغيني يفتوشينكو الشاعر الأبرز لجيل بدا رمزاً لتفاؤلية مرحلة «الدفء». كان أسلوبه الصريح، الخطابي الجمهوري والمفعم بالعنفوان، ملائماً بشكل مثالي لمثل هذه المناسبات، كما اتسمت شخصيته بالإقدام والشهامة. غدا بمثابة من عيّن نفسه ناطقاً باسم جيل ما بعد الستالينية ومنبر «الأبناء» المكافحين ضد «الآباء» الآثمين باسم المستقبل المشرق المستند على المثل العليا الحقيقية للثورة البلشفية.

بهذه الروح كتب يفتوشينكو قصائده الطويلة مثل «محطة الشتاء» (Stantsia Zima) لعام (١٩٥٦) التي استخدم فيها لقاءاته العرضية مع أناس عاديين من مدينته لإلقاء الضوء على الماضي القريب وعلى الحاجة لاستعادة عنصري الشفافية والاستقامة في العلاقات الإنسانية كجزء من ثقة الشباب بالمستقبل. كانتا أكثر حدة وسجالية في نبرتهما قصيدتا «الطفل يار» لعام (١٩٦١) و«ورثة ستالين» (Nasledniki) لعام (١٩٦٢). استنكرت الأولى المجزرة النازية بحق اليهود قرب كييف في عام (١٩٤١)، وأشارت إلى أن «العداء للسامية» ما زال يشكّل قوة في المجتمع السوفيتي. بهذا المنطق عبّر يفتوشينكو بنَفَسٍ خطابي حماسي عن نفسه كيهودي، ولاقت تلك الإيماءة من قبله بعض الاستهجان على صعيد رسمي وغير رسمي. وحذّر في القصيدة الثانية من أن ورثة ستالين إنما يتحينون الفرص واللحظة المناسبة فقط لتأكيد وجودهم ووضع حدٍ لمسيرة الحرية والانفتاح:

أناشد حكومتنا
طالباً
اليقظة في هذا المقطع الزمني
ضعفين
وثلاثة أضعاف
كي لا يتمكن ستالين من الظهور مجدداً
ومع ستالين
الماضي...

بكل تأكيد لم تنقص يفتوشينكو كمواطن الشجاعة. ففي مواجهته الشهيرة مع خروتشوف في آذار/ مارس عام (١٩٦٣) عندما هاجم هذا الأخير النحّات الحداثي إرنست نيزفيستني مستخدماً المثل السائر: «وحده القبر يقوّم حدبة الأحدب» ردّ عليه يفتوشينكو علناً قائلاً: «آمل أن نكون وضعنا خلفنا ذلك الزمن الذي كان يُستخدم فيه القبر كوسيلة للتصحيح». ولاحقاً أعلن احتجاجه على غزو قوات حلف وارسو لتشيكوسلوفاكيا عام (١٩٦٨) وعلى إبعاد سولجنيتسين عن الوطن في عام (١٩٧٤).

لكن، عموماً، اتخذت قصائد يفتوشينكو الوطنية الأطول طابع التأييد للسلطة والتكيف مع مواقفها. وربما تكون نمطية في هذا الإطار قصيدته «المحطة الكهرمائية GES» التي تتفحص التاريخ الإنساني بكامله (وبخاصة الروسي) بإقامة حوار بين الأهرامات المصرية الجامدة التي بناها العبيد وبين محطة الطاقة الدينامية التي بناها عمال سوفييت واعوان. وثمة حالة مشابهة لذلك في قصيدة «شيت إيفانوف» (Ivanovskie Sittsy) لعام (١٩٧٦)، حيث يلجأ الشاعر إلى الربط بين اسم العلم الأكثر شيوعاً إيفان (إيفان الأبله، إيفان الرهيب، إيفان فيودوروف، الرسام الروسي الأول) وبين إيفانوفو (موطن الصناعة النسيجية الروسية وأول سوفييت لممثلي العمال) لخلق مثال ديمقراطي كامل لتاريخ روسيا. فإيفان الأبله تعلّم القراءة والعمل مع «إيفانين» [جمع إيفان] آخرين للإطاحة بالنظام القيصري كي يستطيع «إيفانو» اليوم من دراسة تاريخ بلادهم ويكونوا جديرين بحكمها.

انتُقد يفتوشينكو كثيراً، وليس فقط من قبل الستالينيين الممتعضين من الموجة الجديدة. فيتهمه سينيافسكي، واصفاً إياه «رامي ماهر» و«قائد جوقة»، بالإسهاب والسطحية واصطناع المواقف و«البوزات» في الوقت الذي يفتقر إلى أية شخصية ذات جذور تؤهله لادّعاء وراثة التقاليد الشعرية الروسية الكلاسيكية. ثمة عدالة في هذا اللوم. ربما تكمن المسألة في أن يفتوشينكو، ومنذ بداية مشواره الشعري، قد لمتزجت أناه الشعرية بشخصيته العامة في تداخل لا فكاك منه، إذا أدخلته براعة موهبته الفائقة في دور على الصعيد العام قبل أن تتوفر عنده الإمكانات الذاتية لإطلاقها بشكل مناسب مع بقائه صادقاً مع نفسه. فبعض قصائده الأولى تكشف عن تأملية رقيقة سريعة التأثر وتشير إلى تنشئة مدلّلة وعزلة وعلاقات مجهضة. وربما لم يتوفر الوقت الكافي لهذا الجانب من شخصيته كي يتطور بشكل صحي منتظم.

مع ذلك أدّى يفتوشينكو في مسيرته الشعرية خدمة حقيقية للأدب الروسي بإحيائه تقاليد الخطابة الحماسية المعهودة في الشعر الروسي في السنوات الثلاثين الأولى من القرن العشرين، ولاسيما تقاليد مياكوفسكي

ويسينين (حيث بدا يفتوشينكو مفتوناً بعبقريتيهما المختلفتين جداً إحداهما عن أخرى) ولتحتل هذه التقاليد من جديد مكاناً في التيار العام للثقافة الروسية.

كثير من صفات يفتوشينكو الحقيقية تنطبق على أندري فوزنسينسكي (١٩٣٣-   ) الذي كان شريكه الطبيعي في القراءات الشعرية المثيرة أمام الجمهور. درس، بداية، هندسة العمارة إلى أن أتى الحريق في معهده على المشروع الذي صمّمه لنيل الدبلوم، وعندها قال: «أدركت أن هندسة العمارة احترقت في داخلي. أصبحتُ شاعراً». شجّعه باسترناك في مهنته المختارة، وبدا في تجاربه الأولى متأثراً غالباً بقصائد باسترناك الأولى، سواء في مجازاته الساحرة أو في تأكيده على الأهمية السامية للفن. منذ البداية كانت تجارب فوزنيسينسكي أكثر راديكالية من تجارب يفتوشينكو، وتميّز على مستوى النظم الشعري عادة بنبرة أكثر حدة وسبك هندسي متين رمز إليه في صورة «الكمثرى المثلث الشكل» على غلاف أحد كتبه الشبيه بملصقات منظمة Lef. وكما تأثير باسترناك كان تأثير ماياكوفسكي عليه هاماً.

يمكن تلمس شيئاً ما من انشغالات فوزنيسينسكي في قصيدة «المَهَرَة» (Mastera) لعام (١٩٥٩) التي وسّع فيها قصة المعماري باني كاتدرائية القديس باصيل في موسكو الذي أفقده القيصر إيفان الرهيب نعمة البصر كي لا يتمكن بعدُ من بناء ما يضاهيها. يصوّر فوزنيسينسكي البويار والتجار في الإمارة الموسكوفية، كما القيصر، أناساً بليدي الأحاسيس، حسودين، غير قادرين على تثمين الفن، لكن شاعرين، في الوقت ذاته، بشكل ضبابي، بأنه يمثّل تهديداً لهم. وكان ذلك بمثابة رمزٍ غامض ذي مغزى دالٍ على وضع الفنون في الاتحاد السوفيتي في حينه.

بروحية أكثر تأملية استحضر فوزنيسينسكي في قصيدة «أعالي الشجر وجذوره» (Krony i Korni) لعام (١٩٦٠) جنازة باسترناك وغيابه مشبهاً الشاعر بالطبيعة.

في تحليقه نصرُه

في انسحابه صعود

إلى منتجعات وكواكب
بعيداً عن الغش المموّه.

تسقط ذؤابات الأشجار
لكن تحت الأرض
تتجدل وتتغرز الجذور المتينة
كما اليد كثيرة العُقَد.

وضع فوزنيسينسكي نفسه في موقف المحامي عن الشعب، فاستذكر معاناته في واحدة من أكثر قصائده شهرة بعنوان «أناغويا» (ya- Goya)(*) لعام (١٩٥٩). تكرار الأصوات هنا المذكّرة باسم غويا (**)(gore, golos, golod) تشبه الرنين الشديد المتواصل لجرس منبّه. ثم يتداخل فيها تركيب صوتي مع نغمات سجع كما في السطرين التاليين.

O grozdi
Vozmezdiya! Vzvil Zalpom na Zapad-
Ya pepel nezvanogo gostya!

«أوه عناقيد غضب! قذفتُ غرباً كيفما اتفق رماد الضيف غير المدعو!»

هذا مثال لافت بوجه خاص على مقدرة فوزنيسينسكي على تجديد اللغة الشعرية الروسية وعلى إحداث تغيير في بنية الأوزان الشعرية باستخدام الإيقاعات الداخلية والمتقاربة، والتوازي والسجع لتعزيز الأثر الخطابي الحماسي. وعلى نحوٍ مشابه يمزج الأساليب بحرية خالطاً البيان الخطابي الرفيع بلغة الرياضة والتكنولوجيا والصحافة وبلغة الحياة اليومية. صورُه مدهشة وغالباً غريبة. هو، ربما، غير مجدّد بالمعنى الدقيق، نظراً لأن

(*) غويا: الرسام الهولندي الشهير.

(**) هذه الكلمات من اليسار إلى اليمين تعني: مصيبة، صوت، جوع.

طرائقه التقنية قديمة قد سبقه إليها شعراء أمثال خلبنيكوف، مياكوفسكي، سفيتايفا وباسترناك في بداياته. لكن استخدامه الفني للتقاليد الشعرية الحداثية لمطلع القرن العشرين قد أضفى على فنه الشعري من غير ريب عنصر الأصالة وحتى تحطيم التقاليد المعهودة.

شعر بعض النقاد أن إسهام فوزينسينسكي في الشعر لا يتعدى التجريب الشكلي، وأن هذه الواجهة الأخاذة تخفي خلفها خواء داخلياً. أقلقت هذه الاحتمالية الشاعرَ نفسه. فربما شعر نفسه، كرجل برزت شخصيته بقوة في قراءات شعرية عامة ضخمة، شخصاً ملحوظاً ليس فقط جسداً بل وروحاً، كما لو أنه فقد كل معنى داخلي وربما حتى أقل سر داخلي. وتكشف قصديته «مونولوج مارلين مونرو» (Monolog Merlin Monro) لعام (١٩٦٢) قلقه من العري أو الانكشاف الذي يؤدي إلى فقدان الذاتية الشخصية وفي النهاية إلى التدمير الذاتي، هذا في حين يشبّه حاله في قصيدة «مطار نيويورك في الليل» (Nochnoy aeroport v Nyu Yorke) لعام (١٩٦١) بهيكل عارٍ وشفّاف كما مبنى المطار الخاوي.

فوزنيسينسكي مولع بالهياكل والبنى الخارجية والخطوط والأشكال والمسارات التي يصورها مع تأثيرات تقنية بارعة بطريقة تذكّرنا بزامياتين فقط من بين الكتّاب الروس. فتطرح «قصيدة قطع مكافئ» (Parabolicheskaya ballada)، على سبيل المثال، أمامنا مسيرة شاعر لا كخط مستقيم عادي، بل كقطع مكافئ، كمنحنى مثير يخرجه من دائرة الناس العاديين ويجعل من الصعب عليهم العيش معه. وهذا الموضوع الموحي بأن الفنان مخلوق من صنف مختلف ويسبّب الألم حتماً لمحبيه متكرر في أعمال فوزنيسينسكي.

لكن ولع فوزنيسينسكي بالبنى الخارجية متلازم غالباً مع إحساسٍ بالخوف، حتى عندما يتباهى بذاته أمام العالم، أي أنه لا شيء خلف هذه الهياكل الخارجية، لا جوهر داخلياً. هذا، بمعنى ما، خوفه على الحضارة الحديثة ومنها، كما توحي بذلك قصيدته الطويلة «أوزا» (Oza) لعام

(١٨٦٤). تسجّل هذه القصيدة، المكتوبة نثراً وشعراً بالتناوب، مع «فلاش باك» متكرر وانتقالات من مستوى تخيلي إلى آخر، تقدُمَ علاقة غرامية في منشأة «دوبنا» النووية. حبيبة الشاعر المسماة «زويا – Zoya» (الحياة) تنفصل وتقلب لسمها في الوقت ذاته داخلاً إلى خارج إلى «أوزا – (Oza»، فيخشى أن يعني ذلك قلب الحياة نفسها داخلاً إلى خارج: يحصل تجفيف للخيال والحب في العالم بواسطة السيكلوترون (جهاز تحطيم نوى الذرات)، وعليه يتوجب استئصال الروح، حالها كحال اللوزتين السقيمتين (كثير من ذلك في رواية زامياتين – «نحن»). بمعنى آخر هو يخشى أن يحوّل انتصار التكنولوجيا البشر إلى كائنات مسنّنة تماماً كما فعل ستالين.

على الرغم من تغنّي فوزنيسينسكي كثيراً بالحداثة، إلا أنه يعبّر، ربما بفاعلية أكثر من أي شاعر روسي آخر، عن الخشية من انتصار المظهر الخارجي على الجوهر، من انتصار تكنولوجيا الإنسان على عالم الإنسان الداخلي، ومن العقم العام للحضارة.

قلّل كثير من الشعراء من شأن الدور الذي زعمه كل من يفتوشينكو وفوزنيسينسكي لنفسيهما كمنبر للدفاع العام عن الإنسان من أجل فعل ما بدا لهم أكثر أهمية، ولاسيما في حقبة طغى فيها الجانب الجمعي على الشخصي، فرغبوا بتكريس الجهد لتنمية الوعي بالشخصية الإنسانية وبعلاقاتها بالعالم وبالله.

اتّخذ أرسيني تاركوفسكي (١٩٠٧–) لنفسه ربما شخصيةً قائدة ضمن الجيل الأقدم. دأب على إعالة ودعم نفسه من خلال الترجمة معظم حياته، لأنه لم يتمكن من نشر شعره، وكان ظهوره الأول على مسرح الشعر في خمسينيات عمره. اتّسم شعره الغنائي بالإيجاز والإتقان والدقة، والقرب من التقاليد الأكمية من حيث الاهتمام بالعالم والعلاقة بين الكلمات والأشياء. الصورة المتكررة عنده هي أن الشاعر في آن «قيصر» و«شحاذ»: «قيصر» بسبب عظمة وروعة ما يستطيع تقديمه للعالم و«شحّاذ» لأنه مع كل ذلك لا ينتمي لهذا العالم ويستطيع فقط ممارسة فنه بأخذ دور هو الكل:

من لا مكان
أتيت لأقسم
المعجزة الموحدة
إلى روح وجسم.

مملكة الطبيعة المستقلة
يجب أن أمزقها إرباً
إلى أغنية وماء
إلى أرض قاحلة وكلام.

من بين الجيل الذي كان في عمر يؤهله للمشاركة في الحرب، يُعد بوريس سلوتسكي (١٩١٩-)، دافيد صاموليوف (١٩٢٠-) ويفغيني فينوكوروف (١٩٢٥-)، الأكثر شهرة. تأثروا بعمق بما شاهدوه على الجبهة واستخدموا في أعمالهم الأولى بوجه خاص حوادث من واقع حياة الحرب ليعبروا عن أفكار عامة كانت في الغالب من قبيل الأسف والشك، أو ذات سمة إنسانية عامة، إلى جانب رفض التعصب الذي يدفع الناس لصنع حرب وراء أخرى. وفي هذا الإطار اعترف فينوكوروف معيداً تقويم شبابه في ضوء تجربته في الحرب:

لم أدوّن يوميات، لم أجمع وقائع.
ترفّعت عما هو خاص. كرهت التفاصيل.
الضوء المبهر شلّ بصري.

دأب بصورة متزايدة على تثمين التواضع وكل ما هو عادي. وفي المقارنة بين أولئك «الظامئين إلى أدوار عظيمة»، وأولئك المهتمين أساساً «بترتيب جزء من حديقة المنزل الصيفي»، يشير إلى أفضلية الأخيرين معترفاً بأن الأولين «يسبّبون لنا هنا متاعب حقيقية».

بالنسبة لـــ نعوم كورجافين (١٩٢٥-) [كنيته الحقيقة ماندل] لم تكن الحرب التجربة الحاسمة في حياته بقدر ما كانها الاعتقال والنفي سبع سنوات

في الفترة من عام (١٩٤٧ إلى عام ١٩٥٤). لقد تعلّم، وهو الرومانتيكي المفعمة قصائده الأولى بالحماسة والإخلاص للقضية، أن الحياة أكثر تعقيداً مما تصوَّر:

منذ الطفولة حلمت أن سيعلو صوت البوق
وأن المدينة ستستيقظ على وقع الحوافر
كل شيء سيُحل في معركة شريفة:
العدو هنا، وأصدقاؤك خلفك تماماً.

فكرت أن باستطاعتي أن أرى، برغم أني أعمى كما خفّاش.
وسط أصدقائنا كان أعداءٌ حولنا،
هناك وسط أرتالنا،
وبعض منهم كان فعلاً من حملة رايتنا.

اكتسب كورجافين من هذا الاكتشاف رومانسية أقل قتالية وأكثر إنسانية، كما مثّلت ذلك قصيدته «المقبرة العمومية في ريغا» (Bratskoe Kladbishe V Rige)، التي عبّرت عن تعاطف مع القوميين الروس واللاتفيين، مع جنود الجيش الأحمر والفيرماخت(*) على السواء، نظراً «لأن الحقائق المختلفة كانت متشابهة كما شواهد الأضرحة». كان من المستحيل نشر عمل من هذا النوع في الاتحاد السوفيتي، كان ثمة في الجيل الذي نشأ بعد الحرب، عدا يفتوشينكو وفوزنيسينسكي، كثير من الشعراء الموهوبين، معظمهم نشر نتاجه في الاتحاد السوفيتي، وقليلهم في المهجر، وسنقصر الحديث هنا على اثنين من أشهرهم هما أخمدولينا وبرودسكي.

كتبت بيلا أخمدولينا (١٩٣٧-) بكثافة قصائد غنائية ذات طابع شخصي ومزاجي حاد حول اكتشاف الذات. تزوجت من يفتوشينكو ويوري نجيبين تباعاً، وعانت من عدم استقرار في حياتها الشخصية والأدبية. تعكس قصائدها علاقات تجريبية مترددة مع الأشياء والناس وحتى مع هواجسها الخاصة. وقصائدها في

(*) فيرماخت Wehermacht: الجيش الهتلري.

الحب رقيقة، شفيفة يطبعها عادة الخوف من توقع الفراق. وهذا المزاج يطال أيضاً تلك القصائد التي تعالج موضوع الإبداع الفني.

في إحدى قصائدها تبدو الشاعرة كشخص مجذوب تؤثر فيه، على نحوٍ غريب، أشياء عادية تماماً:

شيءٌ ما يومض ببرودة ونحول
لا يَعد بشيء بالمقابل
فني البعيد يشدني
ويطلب مني الإذعان.

شيء صلب ملموس.
هل أستطيع مقاومة عذابه
وسحر رموزه
وإلحاح إشعاعه القمري؟

في الوقت ذاته يؤتى الصراع مع «الشيء الصلب الملموس» ثماره. تنجح أخمدولينا بتفوق في استحضار «عجائب» من مواد وأشياء الحياة اليومية، كما في قصيدة «جهاز المياه المعدنية الغازية الآلي» (Avtomat s gazirovannoy vodoy)، حيث تحوّل العملية العادية لوضع قطعة نقد معدنية في الفتحة الضيقة للجهاز الآلي وتعبئة الكأس بالماء إلى رمز غامض لكرم الكون. والأمر مشابه في قصيدة «حليب» (Mokoko)، إذ ترى في السائل الأبيض شيئاً ما «ثميناً ونادراً مثل بهجة الأعياد»،

العالم بلا حدود، لكن لا شيء فيه
إذا كنتَ غير راغب في ملاحظته.

هذه العلاقة الحميمة الغامضة «بالأعاجيب» العادية هي ما يعزل أخمدولينا عن العالم، وهي مدركةٌ بحدة لهذه العزلة. وقد عبّرت عن ذلك في صورة مجازية مطولة في قصيدتها الطويلة «حكاية عن مطر» (Skazka O dozhde). ففي مدينة صغيرة عطشى تعاني الجفاف هي الشخص الوحيد الذي تبلّل واغتسل

بالمطر الذي تبعها حيثما ذهبت، ولازمها كما القرد أو الطفل الصغير. كانت متضايقة منه ومشدودة إليه في آن. أربكها بوجه خاص عندما وجدت نفسها مضطرة لزيارة مضيفة الجمعية في شقتها. أمرته أن يبقى في الخارج، لكنها استدعته بعدئذ، إذ شعرت بالوحدة من دونه، مسبّبة فوضى وإرباكاً جرّاء ذلك في بهو الشقة الأنيق. تسبّبُ لها إيحاءاتها الذاتية وعلاقتها بالطبيعة المتاعب فقط في مجتمع غير حسّاس لمثل هذه الأشياء. لكنها، بخلاف يفتوشينكو، لا تتباهى برسالة الشاعر السامية، لا بل تبدو في حالة شبه معتذرة إزاء ذلك. وفي قصائد أخرى مثل «قشعريرة» (Oznob) ترى ذلك بمثابة مرض تمارسه ولا ترغب في الشفاء منه في آن.

وكما تتضمن صورة المطر المطوّلة تحس أخمدولينا في أشياء الطبيعة حياة لها (للأشياء). وفي قصيدة «ليل» (Noch) تحس وهي جالسة في مقعدها محاصرة بالعجز أمام ورقة بيضاء أنّ كل شيء يتضرع إليها:

روحه تتوق للغناء(*)

وحتماً بصوتي

حتى في نوبات «الخرَس» هي واعية لما تدعوه «الحوار الأبدي بين أشياء لا أسماء لها وبين الروح التي تسميها».

نشأ يوسف برودسكي (١٩٤٠-   ) بعد الحرب في لينينغراد، المدينة التي دلّ مظهرها في تلك الفترة أيّما دلالة على مجد غابر وفقر حاضر: «كان داخل مبانيها الرائعة ذات الواجهات المحفّرة، بين أشياء كثيرة، بيانوهات قديمة، سجاجيد ممزّقة، لوحات فنية مغبرّة ذات أطر برونزية ثقيلة وبقايا من أثاث التهمته مدافئ حديدية أثناء الحصار. وكان ثمة بداية ووميض لحياة واهنة». وترعرع وسط ما رأى فيه لاحقاً

«الجيل الوحيد من الروس الذي وجد نفسه، وكان

جيوتو ومندلشتام ضروريين له أكثر من قدرهما [...]

(*) الهاء هنا في كلمة «روحه» عائدة للشيء - شيء ما.

لا أحد عرف الأدب والتاريخ أكثر من هذين الشخصين،
لا أحد استطاع الكتابة بالروسية أفضل منهما، لا أحد
احتقر أزمنتنا بعمق أكثر منهما [...] ارتديا ملابس تنم
عن فقر، لكن، بشكل ما أنيقة، خلعتها عنهما الأيدي
الغبية لرؤسائهما المباشرين [...] بقي حبهما لشيء غير
موجود (أو موجود فقط في رأسيهما الصلعاوين)
اسمه «الحضارة».

تعبّر أعمال برودسكي عن الصراعات والتحولات العاصفة، وأيضاً عن عجرفة جيل عصامي استحصل، بفضل معلميه في المدارس، على المواد الأولية للثقافة، لكنه كافح بجهود شخصية لامتلاك ناصية الثقافة نفسها. ترك برودسكي المدرسة في سن الخامسة عشرة شاعراً أن لا شيء بعدُ ليتعلمه فيها. وبدأ قراءاته الجدية فيما هو ينتقل من عمل عرضي إلى آخر. تعرّف خلال ذلك على الأدب الغربي (لاسيما أدب بريطانيا وأميركا)، على الفلاسفة الدينيين الروس وعلى الميثولوجيا الكلاسيكية والكتاب المقدس. شجعته آنا أخماتوفا في محاولاته الأولى لكتابة الشعر، لكنه كان متأثراً، حتى بقوة أكبر، بمندلشتام، حيث رأى مثله أن الإنسان في جوهره حيوان ثقافي (أكثر من مُنتَج بيولوجي، أو حسب تعبير أرسطو، حيوان سياسي). وفي عالم أصبحت فيه السياسة لا إنسانية، بينما مبادئ وآثار الثقافة في انتشار أوسع، بدا المفهوم الأنتروبولوجي ملهماً ومثمراً. استتبع ذلك إنقاذ الشعر الروسي من العزلة العقيمة التي استمرت طيلة الحقبة الستالينية، وإحياء صلاته بالثقافة العالمية التي وصمها ستالين بـــ«الكسموبوليتية».

هذا المفهوم معروضٌ في أبسط شكل في قصيدة «وقفة في الصحراء» (Ostanovka v pustyne) لعام (١٩٦٥) التي علّق فيها برودسكي على إزالة الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية في لينينغراد لشق طريق إلى قاعة حفلات فنية. «هيكل للفن» يحل محل هيكل للعقيدة. شكله كخط طولي مسطّح سيكون بدرجة أقل مدعاة للبهجة، لكن من يستطيع

القول إن التغيير غير مبرر، في حين، وفوق كل شيء، لم يعد يوجد الآن سوى قلة قليلة من اليونانيين في لينينغراد؟ لكن القصيدة تطرح، برغم ذلك، أسئلة مقلقة:

في هذه الليلة أطل من النافذة
وأعجب إلى أين نحن ذاهبون.
وعمّ نبتعد،
عن الأرثوذكسية أم عن الهيلينية؟
ممّ نقترب؟ ماذا أمامنا؟
ألا ينتظرنا زمن آخر؟
وإذا كان كذلك، ما هو واجبنا المشترك؟
وماذا يجب أن نضحّي من أجله؟

موقف برودسكي أكثر بكثير من مجرد حنين. على العكس، هو مدرك بحدة أنه يعيش في زمنٍ التغيير فيه حتمي، ويطرح في الحقيقة ممكنات خلاّقة. فأشعاره ليست بكائيات أو مراثي لثقافة مفقودة، بل بحث حقيقي مفتوح عن عناصر تمكّن البشر من تكوين ثقافة تدعمهم وتعزز وجودهم في حاضرهم. في الحقيقة تصبح الكلمات واقعاً أكثر حقيقية من الأشياء التي تشير أو ترمز إليها: «الواقع بذاته لا يستحق الإدانة. تصوُّره هو الذي يرقّيه إلى المعنى». تغدو الكلمات حتى أكثر حقيقية من البشر - الأفراد الذين يكتبونها، الذين هم، فوق كل شيء، خاضعون للهرم والموت. وبالنسبة لبرودسكي ينبع الحافز على الإبداع من إحساس حادٍ بجريان الزمن، أو بصيغة مركّزة، من إحساس حاد باللاشيئية nothingness، بالعدم. تعد الحياة القصيرة للفراشة في قصيدة «الفراشة» (Babochka) لعام (١٩٧٢) أمثولة رمزية للتجسّد incarmation العابر والجميل الذي يدل على أن اللاشيئية ذات قدرة، وأنها، مع ذلك، شيء ما ذو قيمة أو معنى.

أنتِ أفضل من «اللاشيء»(*).
أو بالأحرى أنت أقرب ومرئية أكثر منه.
لكنكِ من الداخل قريبة الشبه به.
في طيرانك تصيرين كائناً حياً،
ولذا في صخب النهار،
تستحقين الاهتمام
كفاصل متواضع
بينه وبيني.

يعمد برودسكي إلى مراكمة معانٍ من قبيل: لا شيئية، سواد، موت، شر، في خليط من أشياء غير مؤنسنة، كما في وصفه الحصان الأسود في قصيدة مبكرة له بعنوان «كان الأفق الأسود أفتح من تلك الساقين» (Byl Cherny nebosvod svetley tekh nog)، حيث يصوّر سواده بإفراط في سلسلة من مقارنات دقيقة محكمة تحمل أحياناً صبغة فلسفية («أسود كما جوف إبرة [...] كمكان بين الأضلاع، كزاوية تحت الأرض حيث ترقد حبة قمح»). هو [الحصان] أسود لأنه يبحث عن فارس يروّضه ويؤنسنه.

إن تكرار كلمة «أسود» ومراكمة تشبيهات للسواد سمة مميّزة لبرودسكي. ويبرز في كثير من شعره ما يشبه الحالة الاستحوانية، كما لو كان يكافح بشق النفس لإعطاء معنى ما، أو بعض معنى لأشياء من عالم الفوضى. أيضاً تراه في حالة لهاث فيما يتعلق بالإيقاعات. فبرغم أنه يستخدم أوزاناً كلاسيكية، لكنه يتلاعب بها مبدلاً في شكلها على نحو ملحوظ. بعض جمله طويلة جداً تستغرق عدّة أسطر متتابعة، في حين يبدو السطر الواحد في حالات أخرى مقسماً إلى وحدات قصيرة. ففي قصيدة «مرثاة عظيمة لجون

(*) جاءت كلمة «اللاشيء» في الأصل هكذا "Nothing" بحرف كبير كما لو كانت اسم علم. والمقطوعة، كما هو ظاهر، تجريدية ذات مضمون رمزي.

دون» (Bolshaya elegia Dzhonu Donnu) لعام (١٩٦٣) يحتوي سطر من وزن العمبق خماسي التفاعيل على ما لا يقل عن تسع كلمات: Tak beden, gust, tak chist, chto v nikh- edinstvo، في حين تتألف أجزاء سابقة من هذه القصيدة من قوائم طويلة من مفردات وعبارات بمعنى «المفعول به» تستلقي ساكنة مع «دون»(*). على هذا النحو يكون من الطبيعي لجوء برودسكي إلى الصيغ الأطول، لكن ليس السردية كالمعتاد، بل لشبيه التأملات الفلسفية أو الحوارات، التي يمكن بواسطتها استجلاء مضامين الأفكار والصور إلى أبعد الحدود الممكنة، وأحياناً إلى أبعد من النقطة التي يستطيع القراء تتبعها. يشبه برودسكي في ذلك الشعراء الميتافيزيقيين الإنكليز - الذين شعر دوماً أنه قريب منهم بشكل خاص - بخيالاتهم المسهبة التي تنطوي على أفكارٍ فلسفية وصور مثيرة.

عانى برودسكي تجربة النفي مرتين. ففي عام (١٩٦٤) أدانته محكمة لينينغراد بـ«الزمزمة» (التي عنت إضاعة وقته بالكتابة دون أن يكون عضواً في اتحادِ الكتّاب) وحكمت عليه بخمس سنوات في معسكر عمل إصلاحي، ثم خُفِّضت العقوبة لاحقاً إلى ثمانية عشر شهراً في مزرعة حكومية في منطقة أرخانغلسك. المرة الثانية كانت في عام (١٩٧٢) عندما وجد نفسه مجبراً لمغادرة الاتحاد السوفيتي تحت طائلة التهديد بالاعتقال. في هذا الوقت استطاع الاستقرار في الغرب الذي طالما كان معجباً بثقافته. اكتشف أن باستطاعته، كمواطنٍ عالمي، الاستمرار في الكتابة بكل قوته، وحتى كتابة بعض القصائد بلغة أخرى اختارها هي الإنكليزية. وهكذا برز كمثال لما استند عليه شعره: الوحدة الجوهرية للثقافة العالمية.

(*) الشاعر جون دون.

-١١-

الأدب الروسي في ثمانينيات القرن العشرين عشية انهيار الدولة السوفيتية

ينقسم عقد ثمانينيات القرن العشرين إلى نصفين متساويين بدقة. ران في النصف الأول منه ظل «مرحلة الركود» الكئيبة المرتبطة بحق باسم ليونيد بريجينيف، أحد شخصيات هذا القرن السياسية الأكثر ضراوة وبلادة ذهنية.

رغب بريجنيف في أن يكون كاتباً. وفي عام (١٩٧٨ - ١٩٧٩) نشر سيرة حياته في شكل عمل أدبي بعنوان «الأرض الصغيرة». (Malaya zemlya) [اسم جزء من شبه جزيرة كيرتش شهد قتالاً ضارياً أثناء الحرب العالمية الثانية، وكان بريجنيف أثناءَها مفوضاً سياسياً للمنطقة]، «البعث» (Vozrozhdenie) و«الأرض البكر» (Tselina). وبرغم أن هذه الأعمال لم تكن أكثر من كراسات كتبها بلغة بيروقراطية كتّاب السلطة، فإن بريجنيف مُنح لقاءها وعلى الفور جائزة لينين، الجائزة الأدبية السوفيتية الأرفع. علاوة على ذلك تبارت المجلات والجرائد الأدبية في روسيا في تمجيد مؤلف هذه «الثلاثية» عارضة عبقريته كقدوة للجميع، منوهة بصوره المجازية البارعة، بنعوته وتشبيهاته البليغة وحواره الحي. ونظّم كتاب موسكو ولينينغراد لقاءات لإجراء نقاشات مهيبة حول ثلاثية بريجنيف امتثالاً لأمر الحزب.

هل من غرابة أن ازدهر ما سمي «أدب السكرتيرين» بخصوبة في هذا الوقت بالضبط؟ فإذا وافق كل واحد على أن كاتب البلاد الرائد هو السكرتير العام للجنة المركزية للحزب، المتواضع الذكاء، وربما حتى شبه المثقف، فما الذي سيمنع السكرتيرين المختلفين لاتحاد الكتّاب السوفييت من نشر كتاباتهم في طبعات عديدة؟ بالتأكيد تمتع بريجنيف بسلطة غير محدودة استطاع بواسطتها منح نفسه

جائزة لينين، في حين ما كان بإمكان سكرتيريو اتحاد الكتّاب فعل مثل ذلك، لكنهم سيطروا على دور نشر مثل «الكاتب السوفيتي»، «الأدب الفني»و«الحرس الفتي». ففي الفترة بين عامي ١٩٨١ و١٩٨٥ نُشرت أعمال يوري بونداريف خمسين مرة، بما مجموعة ٥,٨٦٨,٠٠٠ نسخة؛ ألسكندر تشوكوفسكي أربعين مرة، بما مجموعه ٣,٩٠١,٠٠٠ نسخة؛ جيورجي ماركوف اثنين وثلاثين مرة، بما مجموعة ٤,١٢٩,٠٠٠ نسخة؛ بيتر بروسكورين إحدى وعشرين مرة، بما مجموعة ٢,٦١٥,٠٠٠ نسخة. يمكننا إلقاء نظرة أيضاً على الأرقام الخاصة بالشعراء: نشر الشيوعي الملتزم ستانيسلاف كونايف كتاباً واحداً على الأقل كل عام في الفترة بين عامي (١٩٧٦ و١٩٨٦)، وفي بعض السنوات كتابين أو ثلاثة، ونشر فيليكس تشويف فيما بين (١٩٧٦ و١٩٨٢) كتاباً واحداً بحدٍ أدنى كل عام وأحياناً أربعة، وبما مجموعة ١٦٠,٠٠٠ نسخة خلال الفترة المذكورة. وبالمقارنة بين هذه الأرقام الخيالية وبين طبعات أعمال آنا أخماتوفا وبوريس باسترناك خلال الفترة ذاتها نكتشف الفرق الكبير – خمسة إصدارات فقط لكل منهما.

كان يقال إن روسيا السوفيتية هي البلاد ذات العدد الأكبر من القراء في العالم. لكن عالم الاجتماع سيرغي شفيدوف سأل: «ماذا بالضبط قرأت البلاد؟» كان الجواب هو أن البلاد في نهاية حقبة بريجنيف قرأت «السكرتيرين»، الذين كانت أعمالهم، بالدرجة الأولى، روايات ملحمية متعددة الأجزاء في تمجيد الحزب وقادته كتبها تشاكوفسكي، بروسكورين، ماركوف، بونداريف وآخرون.

من جانب آخر واصل كتاب آخرون إبداع أدب أصيل. وبرغم أنهم كانوا متشككين بخصوص المستقبل، وخاطروا بفقد حريتهم وحتى حياتهم، فإنهم خطّوا كتباً وفق ما أملته ضمائر واحتفظوا بها في الأدراج بانتظار أيام أفضل. أخيراً شهدنا أعمالاً مثل «أطفال أربط» (Deti Arbata) لأناتولي ريباكوف (١٩١١-)، «سحابة ذهبية قضت الليل» (Nochevala Tuchka Zolotaya) لأناتولي بريستافكين (١٩٣١-)، «الزاوية الخامسة» (Pyaty Ugol) لإسرائيل ميتر (١٩٠٩-)، «متدفق أبداً» (Vse techet) لفاسيلي غروسمان، «مهمة جديدة» لألكسندر بيك (١٩٠٣-١٩٧٢)، «الدائرة الأولى» و«جناح السرطان» لألكسندر وسولجنيتسين، وأخرى كثيرة.لكن كانت هذه المرحلة أفضل من مرحلة ستالين التي امتدت عقوداً.

فالآن، أحياناً ترى المخطوطات النور، يتداولها الناس – بموافقة أو بدون موافقة مؤلفيها – أولاً بواسطة «النشر الخاص»، وبعدئذ بواسطة «النشر الخارجي». وفي السبعينيات والثمانينيات برزت طريقة ثالثة لتداول النصوص الأدبية. فصارت تُطبع نسخ محدودة تحت علامة «سري»، «للاستخدام الرسمي فقط». خُصّصت تلك الطبعات لشخصيات في هرم «النومينكلاتورا» – أعضاء اللجنة المركزية، أو حتى المكتب السياسي فقط. فنُشرت رواية إرنست هيمنغواي «لمن تقرع الأجراس» أولاً بهذه الطريقة، بعد أن حُظر نشرها للعموم بناء على طلب شخصي من دولوريس إيباروري زعيمة الحزب الشيوعي الأسباني، ولاحقاً ظهرت الرواية في عداد مجموعة أعمال هيمنغواي. دُعي هذا الشكل من النشر السري «النشر المحدود». لكن سرعان ما كانت تتسرب هذه الأعمال، المخصصة للشخصيات الرسمية الرفيعة، إلى جمهور القراء عن طريق أبنائها وبناتها الذين تعاطفوا غالباً مع الحركة الديمقراطية، فعمدوا إلى تصوير أو نسخ الكتب الممنوعة المثيرة التي تصل إلى أيديهم. وهكذا كان «النشر المحدود» مصدراً اعتمد عليه «النشر الخاص» الذي بدوره سرّب «الممنوعات» بانتظام إلى «النشر الخارجي».

وكما كان في الاتحاد السوفييتي اقتصاد سوق سوداء بموازاة «الاقتصاد الاشتراكي» الرسمي، وُجد أيضاً بموازاة أدب «السكرتيرين» أدب سوق سوداء كانت صلات جمهور القراء به ملتبسة وأكثر سرية، وثبت أنه من المستحيل القضاء عليها من خلال إرهاب KGB. استمرت الأعمال الأدبية «غير المرغوبة» في الانتشار والتأثير إلى حد عانت فيه البلاد من شيزوفرينيا وطنية. ولقد اعتاد الشاعر ألكسندر غاليتش في إحدى أغانيه على التأكيد بتفاؤل قائلاً: «هناك جماعة «يهوذا» لتسجيل الأشرطة – هذا كل شيء، لكنه كاف!... جماعة «إيريكا» تطبع أربع نسخ، هذا كل شيء، لكنه كاف!». فكانت «يهوذا» للتسجيلات و«إيريكا» للنسخ على الآلة الطابعة في تلك السنوات أداتين هامتين للمحافظة على الأعمال الأدبية حية. وكان غاليتش على حق في ذلك.

لكنه كان مخطئاً في الزعم بأن ذلك كاف. من غير ريب، كان يتم تداول عمل صغير مثل «متدفق أبداً»، أو رواية ضخمة مثل «الدائرة الأولى» بين القراء في شكل مخطوط، لكن القراءة الليلية خلف أبواب مغلقة لم يكن من شأنها دعم حياة أدبية عادية تحتاج إلى حوار بين قارئ وكاتب، إلى مناقشة نقدية مفتوحة

في الصحافة وإلى تقدم طبيعي من كتاب لآخر - بكلمة أخرى، لم يستطع «النشر الخاص» توفير مناخ ما نسميه «عملية أدبية».

لم يستطع «النشر الخارجي» توفير ذلك أيضاً. كانت الكتب المطبوعة في الخارج تجد طريقها إلى الاتحاد السوفييتي، لكن بصعوبة بالغة. في السبعينيات والثمانينيات أصدرت دور نشر في الخارج، مثل (Syntaxis, YMCA press) في فرنسا، (posev) في ألمانيا، (overseas publications) في بريطانيا، (Ardis) في أمريكا و(L'Age d'Homme) في سويسرا، كتباً كثيرة لكثير من الكتاب. كما نشرت هذه الدور سلاسل مذكرات تاريخية وأدبية وكتباً سنوية Almanacs و«مجلات سميكة». وبرغم كل المصاعب وصلت هذه الأعمال إلى القارئ السوفيتي، وبرغم كل محاولات قمع حرية التعبير فَقَدَ أدب الواقعية الاشتراكية سيطرته الشاملة وواجه منافسة قوية. احتدم الصراع بين الأدب الحقيقي والأدب الزائف، بين الكذب المدعوم من قبل جهاز الدولة وبين الحقيقة «غير المسلحة» التي لا تملك مصادر تمويل ولا صحافة مطبوعة.

بالتأكيد لم يكن الموقف الأدبي في الاتحاد السوفيتي بهذه الصورة من الانقسام الجدي الواضح. «أدب السكرتيرين» كان طاغياً طبعاً، لكن برز حتى في ظله كتّاب جاهدوا للتعبير عن الواقع بطريقة وجدانية محترمة ووفقاً لما يمليه الضمير. من بين هؤلاء كان «الكتاب القرويون» الأشهر في السنوات الماضية، واستمروا نشيطين حتى هذه المرحلة (استمر فيودور أبراموف في العطاء حتى وفاته تقريباً في عام ١٩٨٣). ومن بين هؤلاء كان ميخائيل الكسييف (١٩١٨ -) الكاتب ذي الموهبة المتواضعة الذي صورت روايته «المشاكسون» (Drachuhy) لعام (١٩٨٢) التجميع الزراعي القسري والمجاعة الناجمة عن ذلك خلال عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٣ بصراحة فائقة.

من بين الأعمال اللاحقة المكرسة للحديث عن القرية وأحوالها يجدر ذكر رواية «قصة بوليسية حزينة» (Pechalny detektiv) لفيكتور أستافيف الصادرة عام (١٩٦٨)، التي تعرض صورة مرعبة للحياة الريفية السوفيتية - إدمان على الكحول، عنف، خصومات في أوساط الشعب، ومآل ذلك تفسخ اجتماعي حتمي. رواية راسبوتين القصيرة «الحريق» (Pozhar) لعام ١٩٨٥ بالكاد أكثر تفاؤلاً، إذ تصف الحالة الانحطاطية التي انحدر إليها الناس، بحيث لم يعودوا قادرين على

تكوين أي نوع من التضامن الجمعي. لم يحاول الكاتب حتى تحليل الأسباب الاجتماعية لهذا التدهور الأخلاقي مقتصراً على تصوير السقوط الحتمي في الهاوية. كان من الواضح أنه من المبكر بُعد الحديث عن الأسباب، إذ لم يحصل حتى الآن تحليل بنية المجتمع.

ثمة أعمال نثرية سوفيتية أخرى سليمة فكرياً، عائدة زمنياً لمطلع الثمانينيات، تدل أيضاً على عدم قدرة مؤلفيها لالتقاط القوى المحركة للحياة في الحاضر والماضي القريب. هذه الأعمال تتعاطى، في الحقيقة، مع الحاضر بشكل غير مثابر، وحتى ليس بالتفصيل. من بين هذه الأعمال «اللوحة» (Kartina) لدانيل غرانين الصادرة عام (١٩٨٠)، «بعد العاصفة» (Posle buri) لسيرغي زاليغين الصادرة في جزئين عامي (١٩٨٢ و١٩٨٦)، التي صورت المصير الدراماتيكي لضابط أبيض عاش بوثائق مزورة في العشرينيات، ورواية «دانيل عازف الكمان» (Altist Danilov) لفلاديمير أورلوف الصادرة عام (١٩٨٠) التي تعتمد الكثير من حبكات ووسائل بولغاكوف الفنية.

ما زال موضوع الحرب العالمية الثانية غير مستنفذ، لأنه يسمح بنيل خطوة وشرف كبير أكثر من المواضيع المتصلة بالحياة اليومية المعاصرة. تتميز في هذا الإطار رواية فيتالي سيومين (١٩٢٧-١٩٧٨) «المدّ» (Plotina) الصادرة عام ١٩٨١ بعد وفاته، الجارية أحداثها في معسكر للسجناء أثناء الحرب والمروية بطريقة مباشرة قطعية غير مهادنة، وكذلك العمل النثري الغنائي «إلى الأبد تسعة عشر» (Naveki-devyatnadtsatsat letnie) لجيورجي باكلانوف (١٩٢٣-) الصادر عام (١٩٧٩).

في الوقت ذاته برز ما سمي «جيل كتاب في أربعينيات العمر» تميز بينهم عدد من كتاب النثر أمثال فلاديمير مكانين (١٩٣٧-)، أناتولي كورتشانين، لودميلا بتروشيفسكايا (١٩٤١-)، التي تعد الآن من أهم كتّاب المسرح المعاصر، وفلاديمير كروبين الذي أثارت روايته «ماء حي» (Zhivaya voda) لعام (١٩٨٠) تعليقات كثيرة بسبب أسلوبها المفعم بالحيوية وخيالها الشاعري غير العادي.

فلاديمير مكانين كاتب لافت بوجه خاص. أثار اهتمام الناس بداية في أوساط الستينيات بروايته «خط مستقيم». هو غير مهتم بالقضايا الاجتماعية، يتجاهلها صراحة، وهذه سمة نمطية تقريباً لجيله. لا تثيره المسائل السياسية العابرة، بل القضايا الوجودية، مشاعر الفرد وحالة روحه التي تعاني الوحدة وتهلك داخل الجماعة - الجماعة التي يُخيل أن فيها خلاص روح الفرد، لكنها في الواقع تمسخ هذه الروح إلى أدنى مستوى. يبرز بؤس الوضع القائم في أعمال مكانين المتنوعة: «أصوات» (Golosa)، «الفقد» (Utrata)، الأزرق والأحمر (Goluboy i Krasnoe)، «حيث التقت السماء والتلال» (Gde Skhodilos nebo s Kholmami) و«رجل وامرأة» (Odin I odna) المكتوبة عام (١٩٨٣). في هذا العمل الأخير يصوّر الكاتب رجلاً وامرأة عاشا معاً حيناً من الزمن في الستينيات، لكنهما الآن يعانيان بؤساً ووحدة وجودية، وعزلة أحدهما عن آخر وأيضاً عن العالم من حولهما، عن المجتمع وعن العصر. من المفهوم ألاّ ترى رواية «رجل وامرأة» النور في حقبة بريجنيف، لكنها نشرت بعد خمس سنوات من كتابتها. أدرك الرقيب مؤداها، استطاع فك شيفرة نصوصها الفرعية المعقدة: استطاع عبر ستار وجودية مكانين تصور الرفض الراشح بالازدراء للبيروقراطية الحزبية اللاإنسانية الرافضة لأية طموحات روحية والخانقة لكل أمل. ظهر هذا العمل في العام (١٩٨٧)، أحد أكثر أعوام هذا العقد أهمية. وفعلاً غدت الأعوام الثلاثة (١٩٨٧-١٩٨٩) خارقة في التاريخ الثقافي السوفيتي.

بعد أحداث نيسان/ إبريل (١٩٨٥) عندما استُهل عهد جديد في تطور البلاد مع تسلم ميخائيل غورباتشوف مقاليد السلطة، وأيضاً بعد المؤتمر العام الثامن لاتحاد الكتّاب السوفيت في صيف عام (١٩٨٦)، شهد الأدب الروسي حراكاً عظيماً فاق أي شيء عرفه، ليس فقط تاريخ الثقافة الروسية، بل الثقافة العالمية عموماً. تداعت فجأة جدران الرقابة التي صمدت راسخة لسبعين عاماً - تلك الجدران التي فصلت أدباً عن آخر، والثاني عن ثالث. لقد افترض كل واحد أن الجدران، التي قُصد بها عزل أدب الواقعية الاشتراكية عن الأعمال المشكوك بها أو المناهضة صراحة للسوفيت المتداولة عبر «النشر الخاص» «الهدام» وأحرزت شهرة عالمية من خلال

«النشر الخارجي» «المعادي»، ستستمر قائمة إلى الأبد. وحتى الفكرة القائلة بأن هذه الاتجاهات يمكن أن تبرز في حين ما عُدّت هدامة، لأنها تضمنت شكاً في مبدأ الصراع الطبقي كمحرِك للسيرورة التاريخية، أو حتى رفضه باسم القيم الإنسانية العامة. لكن غورباتشوف أكد ذلك بنفسه في الاستقبال الكبير عام (١٩٨٧) لضيوف كثيرين مدعوين من كل أرجاء العالم.فأعلن مستشهداً - لأسباب احترازية واضحة - بصيغة لينينية لم يسمع بها أحد قبلاً أوالية القيم الإنسانية العامة على القيم الطبقية. ارتقت صيغة غورباتشوف هذه جوهرياً إلى مصاف ثورة أيديولوجية أطاحت ليس فقط باللينينية، بل بالماركسية أيضاً.

على أي حال لعبت صيغة غورباتشوف دوراً هائلاً في تغيير اتجاه الأيديولوجيا السوفيتية. فهذا هو، على سبيل المثال، جنكيز أيتماتوف - القريب شخصياً من غورباتشوف - يصرح في حزيران/ يونيو (١٩٨٩) أمام مؤتمر نواب الشعب لعموم الاتحاد السوفيتي مؤكداً أن الاشتراكية الحقيقية موجودة ليس في الاتحاد السوفيتي، بل، على سبيل المثال، في هولندا وكندا والسويد، «هذا فضلاً عن سويسرا» - سويسرا المعدّة حتى الآن مركز الرأسمالي العالمي. بعد ذلك بوقت قصير نشرت «الجريدة الأدبية» مقالة تناولت بالتحليل النظام الاجتماعي السائد في الولايات المتحدة الأمريكية وقررت أن هذه الأخيرة خلقت أفضل حماية واسعة للعمال، أسساً سليمة لبناء حكومي قائم على القانون ومستوى رفيعاً من الديمقراطية (ليس «ديمقراطية بورجوازية»، بل ديمقراطية خالصة بسيطة).

واحداً بعد آخر أُزيلت الحواجز التي عزلت اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية عن الغرب. بعد أشهر فقط فُتحت حدود بقيت على مدى سبعين عاماً محروسة من قبل جنود بأسلحة ثقيلة. وفي هذا السياق نشرت صحيفة «أنباء موسكو» الأسبوعية الصادرة بعدة لغات مقالة تقول إن المثقفين المنفيين إلى الغرب في السبعينيات أُخرجوا من البلاد عنوة من قبل

بيروقراطيين أغبياء، ويجب أن تُعاد الجنسية فوراً لكل أولئك الذين يُسمون مهاجرين. أثارت هذه المقالة، التي حملت عنوان «شهامة»، رد فعل أبلغ من جانب كاتب آخر (إيفيم إيتكيند) في مقالة سجالية بعنوان «عدالة» أكد فيها على أن إعادة الجنسية للعلماء والكتاب الأبرياء التي جُردوا منها بغير وجه حق وحُملوا قسراً على مغادرة البلاد ليس فعل شهامة، بل مسألة عدالة بسيطة. لقيت وجهة النظر الأخيرة هذه تأكيداً عبر قانون قصير أصدره مجلس السوفييت الأعلى أُعيدت الجنسية بموجبه لكل من ميستيسلاف روستروبوفيتش، غالينا فيشنيفسكايا، ألكسندر سولجينتسين، فلاديمير فوينوفيتش، جيروجي فلاديموف، فاسيلي أكسيونوف وآخرين.

في إجراء هو الأول من نوعه في سبعين عاماً تم الاعتراف بهذه المجموعة من المهاجرين كجزء فائق الأهمية من الثقافة الروسية. يجدر التذكير في هذا المقام بأن فلاديمير مياكوفسكي ذات مرة لم يحتمل ما يشبه الحيادية السياسية لفيودور تشاليابين، كما شتم مكسيم غوركي لأنه آثر العيش في فترة معينة في إيطاليا. وفي أواخر عام (١٩٨٨) وصف ألكسندر تشوكوفسكي، أثناء لقاء في المركز الروسي للبحوث في جامعة هارفرد، المهاجرين بخونة الوطن.

لكن الآن انضم إلى الأدب الروسي فيضٌ من كتّاب كانوا منفيين وملعونين لسنوات كثيرة، كما أعمال كثيرة كانت ممنوعة.

هكذا كسب النثر الروسي مجموعة كتّاب من الطبقة الأولى، كان من شأنهم وحدهم أن يشكلوا مصدر فخر لأي بلد. كان من بينهم فلاديمير نابوكوف الذي صدرت أول رواية له في عام (١٩٢٦)، وآخر واحدة في عام (١٩٧٤). قاربت روسيا السوفيتية نابوكوف بحذر واضح. أول عمل صدر له كان رواية «دفاع لوجين» لكن في شكل مختصر وفي مجلة شطرنج. وعندما مرّ هذا العمل بسلام بدأت أعمال أخرى له بالصدور. بعد عام ١٩٨٧ غدت بمتناول القراء السوفيت روايات شهيرة عالمية له مثل

«دفاع لوجين»، «الهدية»، «دعوة إلى الإعدام»، «لوليتا»، «بنين»، و«آدا». ليس كافياً ببساطة قراءة نابوكوف. على المرء أن يستوعب عالمه الفني الرحب وفلسفته التاريخية وصلته بالثقافتين الروسية والأمريكية. ثمة أيضاً مكتبة كاملة حول أعمال نابوكوف يجب أن يشملها الاهتمام، وكل هذا سيستغرق عمل جيل.

لكن برز إلى جانب نابوكوف بعدئذٍ دميتري ميرجكوفسكي الذي كانت رواياته التاريخية ومقالاته الأدبية مقروءة بشكل واسع قبل الثورة، لكن لم تُعَدْ طباعتها منذ عقود. لم تظهر كل أعماله بعد، لكنها في طريقها إلى النشر. ويعتقد كل واحد الآن أنه بدونها لا يمكن فهم ثقافة روسيا القرن العشرين. اكتشفت روسيا أيضاً روائياً تاريخياً آخر هو مارك ألدانوف الذي عمل في مهجره بفرنسا لأكثر من ثلاثين عاماً. تغطي كتبه - ظهر أولها في عام (١٩٢٣) - تاريخ أوروبا وروسيا من عام (١٧٦٢) وحتى الخمسينيات. ألدانوف مهتم أساساً بالفجوة الواسعة بين نوايا أبطاله - شخصيات بارزة في عصور مختلفة - وبين نتائج أفعالهم. ولاشك في أن هذه النقطة هي أكثر ما يجذب القارئ السوفيتي اليوم إلى كتاباته.

مكسيم غوركي أحد كتّاب القرن العشرين العظام الذي يجب إعادة تقيمه بعد ظهور عمله «أفكار في غير أوانها» (Nesvoevremmennye mysli) المكتوب في عام (١٩١٨). هذا العمل هو مجموعة مقالات (٧٩ مقالة) ناقدة لعمل لينين «أطروحات نيسان». شجب غوركي هنا بقسوة انقلاب أكتوبر والسياسات البلشفية التي تعاملت بوحشية مع الشعب الروسي و«المحكومة بالفشل». كان غوركي مُعداً كل هذه السنوات «الكاتب البروليتاري العظيم» و«مؤسس الواقعية الاشتراكية». إن نشر «أفكار في غير أوانها» سيشكل بداية لإعادة تقييم «عمل آل أرتامونوف» و«حياة كليم سامغين». هكذا أصبح غوركي في أيامنا لغزاً.

أصبح بالإمكان الدفاع أكثر سياسياً عن فلاديمير كورلينكو بعد نشر رسائله إلى أناتولي لوناتشارلسكي مفوض الشعب للتعليم: كتب كورلينكو إليه

معبراً عن سخطه إزاء الإرهاب الأحمر الذي كان شاهداً عليه. أخيراً ثمة بعدُ كاتب آخر يجب إعادة تقويمه هو إيفان بونين. فظهرت الآن يومياته بعنوان «أيام بغيضة» عن الأعوام الثلاثة التالية للثورة، التي عبر فيها بالدرجة الأولى عن رعبه من الإفراط والتطرف البلشفي، لكن وأيضاً عن رفضه للثورة إجمالاً.

كان هؤلاء الكتاب الثلاثة - غوركي، كورلينكو وبونين - مشهورين دوماً في روسيا. لكن بين أيدينا الآن معلومات أكمل عنهم، ويجب أن نقرأهم في ضوء جديد. وهذا لا ينطبق عليهم فقط، بل على الأدب الروسي في القرن العشرين بالكامل.

خلال النصف الآخر من عقد الثمانينيات تعرّف القرّاء الروس للمرة الأولى على رواية «دكتور جيفاكو» باسترناك (معظمهم سمع طعناً بها في عام ١٩٥٨ عندما ظهرت للمرة الأولى في الغرب). تعد هذه الرواية إسهاماً كبيراً في الأدب المعاصر واكتشافا فنياً لعالم كامل. أفكار باسترناك الاجتماعية والسياسية أيضاً في غاية الأهمية لأنه يرفض هنا التبرير النظري للعنف والحجج خلف الثورة. ومن أجل إدراك عمق التغييرات الأخيرة يجب أيضاً أن نشير إلى أن الصحافة السوفيتية نشرت سجل وقائع جلسة اتحاد الكتّاب الجارية في أكتوبر عام (١٩٥٨) التي هاجم فيها مؤلفون بارزون زميلهم مشبهين إياه بـــ«يوضاس» الذي خان بلاده لصالح الغرب البورجوازي وطالبوا بطرده من روسيا.

في عام (١٩٩٠) تبارت ثمان عشرة مجلة معاً في نشر كتابات ألكسندر سولجينتسين. في غضون وقت قصير رأت النور كل «عُقَد» روايته الملحمية «العجلة الحمراء» - «آب ١٩١٤»، «أكتوبر ١٩١٦» و«مارس ١٩١٧». صدرت أيضاً روايتا «الدائرة الأولى» و«جناح السرطان»، وبعدهما بوقت قصير، بدءاً من آذار/ مارس (١٩٩١)، بدأت تُنشر كتاباته الصحفية العائدة للسبعينيات والثمانينيات. ليس استيعاب هذه الكمية الضخمة من الأعمال

بالمهمة البسيطة. فالمسألة لا تكمن في ضخامة الأعمال المؤلفة من آلاف الصفحات، بل أيضاً في مذهبه التاريخي المعقد وفي المنهج الفني الفريد الذي طوّره. كما يمكن أن يلاحظ المرء أن إنجاز سولجينتسين حمل شهادة على الأزمة المعاصرة للتاريخانية. فرأى أن المقاربة الهيغيلية – الماركسية لتعاقب التشكيلات التاريخية سقطت، لكن لم تبرز منظومة جديدة بديلة لها. تشغل الاقتباسات من أرشيف اجتماعات «دوما الدولة» إلى جانب وثائق أخرى أكثر من ثلاثة أرباع هذا العمل الضخم الذي سمى المؤلف أجزاءَه «عُقَداً»، والذي يبدو أنه (أي المؤلف) قد كوّن خلاصاته قبل مباشرة بحوثه. وهو هنا لا يلقي اللوم، بخصوص متاعب روسيا على الحمر، بل على الليبراليين الديمقراطيين والراديكاليين المعتدلين والسياسيين اليساريين الذي أسهموا على مدى سنوات في تقويض أسس النظام القيصري الروسي واستقرار الإمبراطورية. نال الإمبراطور نصيبه من النقد أيضاً: بدا رجلاً بلا شخصية أو إرادة. قد لا يوافق المرء تماماً على نظريات سولجينتسين، لكنه يبقى كاتباً ومفكراً بارزاً. وتمثل عودته إلى الأدب وإلى الحياة الثقافية الروسية في مركز الثقافة الروسية حدث العصر.

إن إعادة اكتشاف هؤلاء الروائيين البارزين ليس كل شيء في سياق تجديد الحياة الثقافية الروسية. فخلال هذه السنوات الثلاثة لكتشفت روسيا أيضاً الكاتب أندري بلاتونوف، إذ لم تعرفه حتى الآن إلا جزئياً فقط. ظهر عملاه الرئيسان – «حفرة الأساس» و«تشيفينغور» – بعدئذٍ، فرفعاه كمؤلف إلى مرتبة كاتب من طراز رفيع. وصار جلياً أنه يجب إعادة فحص وتقويم السيرورة الأدبية الكاملة لزمانه، من الناحيتين الأيديولوجية والفنية، وليس مسيرته فقط. ظهرت أيضاً رواية زامياتين «نحن» المكتوبة في عام (١٩٢٠)، السباقة في فضح الذهنية الطوباوية، والتي كانت روسيا قد تعرفت عليها فقط قبل سبعين عاماً. كان زامياتين أيضاً مبدع أعمال أخرى تجديدية الطابع، وكاتباً أصيلاً مختلفاً تماماً عن سابقيه، ولذا ليس مفاجئاً أو مدهشاً أن اعتبره سولجينتسين معلمه في الكتابة النثرية.

كان قد صدر قبل ذلك بسنوات قليلة، في منتصف الثمانينيات، في موسكو كتاب ضم بعض كتابات ألكسي ريميزوف، الكاتب المتميز بأسلوبه الرائع والذي تجلّت في إبداعاته معاً إنجازات العصر الفضي والطليعية الروسية في أواخر عهدها. وجاء الظهور الجديد على المسرح للشاعر الأصيل وصاحب الأسلوب النثري الأنيق المصقول ميخائيل كوزمين ليعقّد الوضع الأدبي في النصف الثاني من الثمانينيات حتى بدرجة أكبر.

اتّخذ فارلام شلاموف من الجيل اللاحق مكانه جنباً إلى جنب مع سولجينتسين بمجموعته «قصص كوليما» التي نشرت أولاً في الغرب عام (١٩٧٨). رأى النقاد، مع بعض المسوغات، في قصصه هذه إحياءً للنثر المتميز بالتصويرية الديناميةالمحكمة المستند على تقاليد بوشكينية كانت تراجعت مؤخراً إلى خلفية المشهد. برز من جديد أيضاً معاصر شلاموف الكاتب يوري دومبروفسكي (١٩٠٩-١٩٧٨) الذي كسب شهرة في البداية من خلال روايته القصيرة «خازن الآثار القديمة» (Khranitel drevnosty) المنشورة في عام (١٩٦٤) في مجلة «العالم الجديد». فنشرت له هذه المجلة ذاتها أيضاً في عام (١٩٨٨) في موسكو رواية مكمّلة لروايته آنفة الذكر بعنوان «كلية الأشياء الزائدة» (Fakultet nenuzhnykh Veshey) كانت قد نشرت في باريس في عام (١٩٧٨). فن دومبروفسكي متأثر بالإنجازات المختلفة للنثر الأوروبي، ولاسيما بكافكا والسورياليين الفرنسيين، كما أشار إلى ذلك الناقد سيميون ماركيتش.

غمرت روسيا أيضاً أعمال ما سموا مهاجري «الموجة الثالثة» في السبعينيات ممن لم يحلموا في أن يعيشوا ليروا أعمالهم منشورة في بلادهم. كان من بين ذلك كتب أندري سينيافسكي عن بوشكين، غوغول وروزانوف، روايته «ليلة سعيدة» (Spokoynoy nochi) وقصصه ورواياته العديدة. نُشر أيضاً فيكتور نيكراسوف الذي مات مع الأسف في باريس في عام (١٩٨٧)، وكذلك فيليكس روزينر الذي ظهرت روايته

«شخص اسمه فينكيلمير» (Nekto Finkelmayer) في موسكو عام (١٩٩٠) بمائتي ألف نسخة، إضافة إلى أركادي لفوف، ساشا سوكولوف، يوز أليشكوفسكي، إيغور يفيموف، سيرغي دوفلاتوف (الذي مات في نيويورك عام ١٩٨٩)، بوريس خزانوف وجيورجي فلاديموف. تجدر الإشارة أيضاً إلى رواية فلاديمير فوينوفيتش «حياة ومغامرات الجندي إيفان تشونكين» التي نشرت بملايين النسخ في مجلة «الشبيبة» ولقيت نجاحاً منقطع النظير. أيضاً غدا في متناول القارئ السوفييتي عمل ألكسندر زينوفيف النثري «المرتفعات الغائرة»، مقالات إيغور يفيموف الفلسفية، دراسات ألكسندر مين اللاهوتية وأعمال فلاديمير ويلدي حول التاريخ الأدبي ونظرية الشعر.

وكان لاستعادة الأعمال النظرية للفيف من مفكري القرن العشرين الدينيين تأثير هائل في اليقظة الأيديولوجية الجديدة لروسيا. فالآن صار ممكناً طباعة أعمال رجال حُكم عليهم بالنسيان زمناً طويلاً ونفي معظمهم من البلاد في عام (١٩٢٢): نيكولاي لوسكي (١٨٧٠-١٩٦٥)، سيميون فرانك (١٨٧٧-١٩٥٠)، ليف كرسافين (١٨٨٢-١٩٥٢)، إيفان إيلين (١٨٨٢-١٩٥٦)، ليف شيستوف (١٨٦٦-١٩٣٨)، فيودور ستيبون (١٨٨٤-١٩٦٥)، بوريس فيتشيسلافتشيف (١٨٧٧-١٩٥٤)، نيكولاي بيرديايف (١٨٧٤-١٩٤٨)، بافل فلورينسكي (١٨٨٢-١٩٤٣) وسيرغي بولغاكوف (١٨٧١-١٩٤٤).

إضافة إلى ذلك، غدا بالإمكان استيعاب العملية الأدبية بعمق أكبر بعد نشر مذكرات عديدة في الاتحاد السوفيتي كانت قد صدرت في الغرب منذ زمن طويل. يشمل ذلك مذكرات ناديجدا مندلشتام التي حفظت ذاكرتها كثيراً من قصائد زوجها، «مذكرات حول آنا أخماتوفا» (Zapiski ob Anne Akhmatove) بقلم ليديا تشوكوفسكايا ومذكرات يفجينيا غينزبيرغ بعنوان «طريق شديد الانحدار» (Krutoy marshrut)التي تعد واحدة من أروع المذكرات الأدبية

المكتوبة بقلم لمرأة قضت سنوات كثيرة في سجون ستالين. أغنت الأدب المعاصر أيضاً مذكرات السيرة الذاتية والمذكرات الوثائقية: ظهرت نماذج رائعة من ذلك في الاتحاد السوفيتي في النصف الأخير من الثمانينيات، من بينها «خط التشديد لي» (Kursiv moy) بقلم نينا بيربيروفا، «على ضفاف النيفا» (Na beregakh Nevy) و«على ضفاف السين» (Na Beregakh Seny) بقلم إيرينا أدويفيتسيفا، ومذكرات زينائيدا غيبوس عن ميرجكوفسكي. لا تقدّر بثمن القيمة التاريخية والفنية لمثل هذه الكتابات، إذ تحيي بمجملها مشهداً أدبياً لم نتمكن من تصوره سابقاً.

شهد الشعراء يقظة أيضاً في هذه السنوات. كان نيكولاي غوميليوف، الذي أعدمه النظام السوفيتي ظلماً، واحداً من هؤلاء. تغيّر عودته تصوّرنا للشعر الروسي في العصر الفضي وفي السنوات التالية للثورة مباشرة، إذ سيتمكن القراء السوفييت من التعرّف مجدداً بمنظور مختلف على بلوك وأخماتوفا وعلى مريدي غوميلوف،لمثال إدوارد باغريتسكي، نيكولاي تيخونوف، قسطنطين سيمونوف وبافل أنتوكولسكي (١٨٩٦-١٩٧٨). تمّ أيضاً بعث أوسيب مندلشتام. فبعد خمسة وأربعين عاماً من الصمت نُشرت أعمال له في عام (١٩٧٣)، لكن بعد حذف واجتزاء ومع مقدمة كاذبة بشكل معيب. لكن توفّرت الآن للقراء السوفييت أخيراً أعماله الكاملة. ظهر فلاديسلاف خوداسيفيتش أيضاً في طبعة «مكتبة شاعر». هواة الشعر طبعاً على معرفة به، نظراً لأنه من الأبسط نسخ الشعر باليد، أو على الآلة الكاتبة بالمقارنة مع نسخ النثر، لكن، مع ذلك، تجدر طباعة أعماله الكاملة بعدد كبير من النسخ ومع مقدمة لائقة. شهدنا أيضاً ولادة جديدة لشاعر بارز آخر من هذا الجيل هو بنديكت ليفشيتز (١٨٨٧-١٩٣٩) من خلال نشر مختارات من شعره في كتاب في عام ١٩٨٩. كان هذا مؤلف المذكرات الأروع في هذا القرن، تلك المكرسة لإحدى جماعات المستقبليين الروس، إضافة لبعض أفضل ترجمات الشعر الفرنسي إلى الروسية بعنوان «من الرومانتكيين إلى

السورياليين» (Ot romantikov do syurrealistov)، وقد صدرت هذه الأنطولوجيا المتميزة في عام (١٩٣٤). وبخلاف كثير من زملائه شعراء العصر الفضي لم يُنشر شعره أبداً في الغرب، بل النثر فقط، ولذا يعد نشر شعره نوعاً من اكتشاف بالمعنى الحقيقي للكلمة.

ظهرت أيضاً مجموعة شعرية محترمة للشاعر الفلاحي نيكولاي كلويف، أحد ضحايا «الإرهاب الفظيع»، وعاد معه إلى الأدب الروسي شاعر آخر عانى المصير نفسه، هو سيرغي كلوتشكوف (١٨٨٩-١٩٤٠). كنتيجة طبيعية لهذا المسار سيعاد النظر بالشاعر سيرغي يسينين وآخرين. إضافة إلى ذلك صار المجال مفتوحاً للتعرّف على التراث الشعري الكامل تقريباً لمكسيم فولوشين الذي يعد شخصية رئيسة في تلك المرحلة ومؤرخاً رائعاً للشعر.

ثمّة شاعر آخر سيتاح للقراء الروس داخل روسيا نفسها فرصة التعمق في فهمه أكثر هو فيتشيسلاف إيفانوف، الفيلسوف المثالي «الخطير» والمفكر الديني والمنظّر الرمزي الذي لم يُنشر له شيء على مدى عقود. حتى وقت قريب جداً كان معروفاً فقط كمترجم لبيترارك وبودلير، وحتى ترجمته لنوفاليس عُدّت غير مقبولة بسبب نَفَسِها الإكليركي الزائد. إعادة الاعتبار لإيفانوف تقود إلى استعادة جزء كبير من الثقافة العالمية استوعبته روسيا أثناء «العصر الفضي».

وتجدر الإشارة إلى أنه قد ظهرت في روسيا أخيراً قصيدة آنّا أخماتوفا الشهيرة «القداس» بعدما يقارب خمسين سنة من كتابتها. نشرُ هذا العمل يجعلنا ننظر بأعين مفتوحة، ليس إلى شجاعة أخماتوفا فحسب، بل وأيضاً إلى فنّها الشعري. يجري الآن أيضاً العمل على طباعة قصائد مارينا سفيتايفا وأعمالها النظرية بشكل أكمل مما في السابق.

في عام (١٩٨٨) بُدئ بنشر أعمال الشاعر يوسف برودسكي الحائز على جائزة نوبل في عام (١٩٨٧) في روسيا في المجلات وفي مجموعات مستقلة بعد مضي ربع قرن على نفيه. نشرت بعض المجلات أيضاً مواد

متعلّقة بمحاكمته الجارية في عام (١٩٦٣-١٩٦٤): وقائع المحكمة الشهيرة، مقالات الهجوم عليه في الصحافة السوفيتية، مقالات وبيانات الدفاع عنه في الصحافة الغربية، رسائل كُتّاب دعموه وشهادات معاصريه. دلّ كل ذلك على رغبة عامة في قطيعة حاسمة مع الماضي المشوّه، وكان بهذا المعنى ذا أهمية اجتماعية وتاريخية أدبية. رغبة مماثلة تجلّت في نشر مواد متّصلة بمحاكمة أخرى شهيرة تورطت فيها KGB في الستينيات هي محاكمة سينيافسكي ودانيل في عام (١٩٦٦).

من جانب آخر برز في هذه المرحلة مجموعة من الكتّاب القوميين الروس يمكن اعتبارهم امتداداً للتيار السلافوفيلي السائد في القرن التاسع عشر. ربما كان من أبرز هؤلاء فاسيلي بيلوف الذي صدرت له رواية في هذا الإطار بعنوان «الأفضل قادم» (Vse vperedi) في عام (١٩٨٦). يوجه الكاتب هنا اللوم في مصاعب روسيا إلى الغرب، وبدرجة أولى إلى المدينة الكبيرة (موسكو). ففي نهاية الرواية يخطف شخص دخيل (إحدى الشخصيات الرئيسة) إحدى الفتيات الروسيات الجميلات ويغويها بحيَل شيطانية. في عام (١٩٨٥) أصدر كاتب بارز آخر هو فالنتين راسبوتين روايته القصيرة «الحريق». تصف هذه الرواية اللامبالاة التي تصرف بها الناس إزاء حريق يلتهم أحد المباني وإزاء محنة يتعرّض لها جيرانهم. كان هم كل فرد النجاة بجلده كتعبير بالغ عن الجبن والأنانية البهيمية. بعد هذا العمل انصرف راسبوتين إلى نشر مقالات هاجم فيها بعنف الأجانب، كما ألقى هو وكتاب آخرون مثل بونداريف خطباً ومداخلات في اجتماعات اتحاد الكتّاب نمّت عن نَفَس قومي روسي واضح. شكل هذا التيار جبهة قوية في وجه الكتّاب العائدين من الغرب المضطهدين من قبل النظام السوفيتي سابقاً، وغدا التنافس على أشده بين الفريقين في المنابر الثقافية العائدة لكل منهما. وفي هذا السياق عمد التيار القومي الروسي إلى فضح ما سمّاها «المؤامرة اليهودية - الماسونية» على صفحات مجلتي

«معاصرنا» و«الحرس الفتي» وصحيفتي «الأديب الموسكوفي» و«روسيا الأدبية»، واتّسع تأثير هذا التيار على خلفية الكارثة الاقتصادية التي خضع لها الاتحاد السوفيتي، وآثرت عناصر معينة إلقاء اللوم في ذلك على الأجانب أكثر منه على القوى الداخلية.

كان من الصعب في ظل (shadow) ذلك الأدب العظيم بروز كتاب معاصرين جدد. علاوة على ذلك، فعلى الكاتب، من أجل كتابة روايات حول المجتمع المعاصر، أن يستوعب أولاً ما يجري فيه، وهذا ما لم يحدث خلال السنوات الأخيرة. بقي المثقفون في معظمهم نهب تساؤلات: ما جنس النظام الاجتماعي الذي ساد في البلاد على مدى سبعين سنة، وما صنف النظام القائم الآن؟ هل يجب رفض الاشتراكية من أي نوع كانت، أم فقط تلك الاشتراكية المعسكرة المشوّهة التي خلقها ستالين؟ ما الأسباب الحقيقية للأزمة الاقتصادية الحالية، وكيف يمكن تجاوزها؟ كيف يمكن التوفيق بين مصالح الجمهوريات المختلفة وبين ما يسمى المركز؟ طرح كل شخص مفكر هذه الأسئلة على نفسه مراراً وتكراراً خلال السنوات الخمس الأخيرة، لكن دون أن تبرز أجوبة واضحة عليها. وهذا هو السبب الأساسي في عدم ظهور روايات تعالج الوضع الراهن بعد، والسبب أيضاً في اتجاه أعمال كثيرة صدرت مؤخراً إلى التعاطي مع الماضي والذي بقي في الغالب غير مفسرٍ أيضاً.

تُعد رواية «القبطان ديكشتين» للكاتب ميخائيل كورايف المنشورة في عام (١٩٨٨) مثالاً جيداً على ذلك. تناقش الرواية تمرّد «كرونشتات» الحاصل في عام (١٩٢١)، أو بشكل أدق العالم الداخلي لواحد من المتمردين يعيش منذ سنوات تحت اسم مزعوم بعد سحق التمرد. وفي عام (١٩٨٧) ظهر عدد من الأعمال الأكثر أو الأقل أهمية، لكنها جميعاً تعاطت مع الماضي، وإن كان كثير منها قد كُتب، حقيقة، قبل زمن طويل ولبثت في الأدراج بانتظار نشرها.

من بين هذه الأعمال يجدر ذكر رواية «أطفال أرباط» لأناتولي ريباكوف حول المراحل الأولى من إرهاب الثلاثينيات، «الثياب البيضاء» (Belye odezhdi) لفلاديمير دودينتسيف حول ما عُرف بحملة تروفيم ليسينكو ضد علماء الوراثة، «الثور البري» (Zubr) لدانيل غرانين حول موضوع العالم الروسي تيموفيف – روسوفسكي وألمانيا في الأربعينيات، «سحابة ذهبية قضت الليل» لأناتولي بريستافكين حول مصير توأمين يتيمين أثناء الحرب، و«فاسكا» لسيرغي أنطونوف و«فلاحون وفلاحات» لبوريس موجايف، وكلاهما حول مسألة تجميع الزراعة. بعض الكتاب رجع حتى إلى سنين أبعد في الماضي، مثل بولات أكوجافا في رواياته التاريخية – «طعم الحرية»، «رحلات هواة الفنون»، «لقاء مع بونابرت». أما ملحمة فاضل إسكندر «العم ساندرو من تشيغيم»، فلم تتعاط على الإطلاق مع المجتمع المعاصر، برغم أن كل شيء يكتبه إسكندر يحمل إسقاطات على الواقع الحاضر.

ولّد الاتجاه نحو فهم الوضع الراهن كتابات صحفية شتى لم تكن معروفة بهذا الشكل قبلاً في روسيا السوفيتية. ففي هذه الفترة تمتّع كتّاب تعاطوا مع قضايا الاقتصاد والسياسة والأيديولوجيا والأدب وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي بشعبية هائلة. عرفهم قراؤهم وميزوهم من خلال أساليبهم وأفكارهم. وكما هو معروف، يكون بروز جنس الإسكتش الصحفي حول الراهن من الأمور مقدمة أو خطوة تمهيدية لولادة أعمال أدبية نثرية أبقى زمناً، كما حصل في بداية القرن التاسع عشر عندما مهّدت «الإسكتشات الفيسيولوجية» السبيل لروايات بلزاك التي شكلت في مجموعها «الكوميديا الإنسانية». لكن بلزاك الروسي المعاصر واجه مهمة أصعب. فالمجتمع ليس أكثر تعقيداً فقط مما اعتاد أن يكون عليه، بل تعدى الأمر إلى الدعاية Propaganda التي قدّمت أجوبة زائفة على أسئلته، وكانت متغلغلة في عمق الوعي الاجتماعي. يمكن أن نتخذ خلاصة أخرى من الوضع

المركزي الذي شغلته الصحافة خلال سنوات غورباتشوف. فحتى الآن كان الأدب هو المعبّر عادة عن المطامح الروحية للشعب الروسي كبديل عن الفلسفة واللاهوت والنظرية السياسية. فالرقيب، برغم احتراسه الشديد، واجه صعوبة أكبر في التعامل مع المجازات والشخصيات الأدبية مقارنة بنصوص الأطروحات المباشرة والمقالات السياسية. وفي ظل الشفافية (Glasnost) استطاع الكتاب التخلي عن التعليقات السياسية والاقتصادية والسوسيولوجية للصحفيين، لأن الرقابة لم تعد تقمع هؤلاء الأخيرين. عنى هذا أنه قد أتيحت الفرصة - وإن لم تتحقق بعدُ تماماً - أمام الأدب للتركيز على المسائل الجمالية، كما انفتحت أمامه آفاق جديدة. كانت سيرورة «تقسيم العمل» قد بدأت قبل زمن طويل في الغرب، وبهذا المعنى ستكون تجربة فرنسا والولايات المتحدة مفيدة لروسيا. لكن هل سيستفيد الأدب من تقسيم العمل، أم لا؟ لا ريب في أنه سيكتسب، بدرجة ما، «جمالية» معلومة، لكنه، في الوقت ذاته، لن يكون قادراً على تجنّب التهميش الذي كان من نصيب الأدب في الغرب.

فعلياً كان ثمة رواية واحدة بارزة تعاطت مع القضايا المعاصرة خلال هذه المرحلة هي «النطع» (Plakha) لجنكيز أيتماتوف، صدرت عام (١٩٨٦). تفتقر الرواية إلى التماسك. أُفرد حيّز كبير للذئبة ومصيرها الدراماتيكي، وظهر بموازاتها المسيح في هيئة مصلح اجتماعي، وتجار مخدرات ومزرعة حكومية لتربية المواشي. لم ينجح المؤلف في الإمساك بكل هذه الخطوط ودمجها بانسجام - يبدو أن أيتماتوف شرع مبكراً قليلاً في كتابة رواية مركّبة حول الحياة المعاصرة. لكنه، مع ذلك، نجح في الإعراب عمّا أراد قوله، وهو أن الذئاب أكثر إنسانية من الناس. الصفحات التي وصف فيها الذئبة مكتوبة ببراعة، لكنها ذات علاقة غير مباشرة فقط مع تعقيدات المجتمع المعاصر.

ثمة رواية أخرى طرحت مسالة أخلاق «الإنسان السوفيتي الجديد»، وإن كانت استخدمت مادة تاريخية. الرواية هي «مطاردة» لفاسيلي بيكوف لعام (١٩٩٠). تجري أحداث هذا العمل في عام (١٩٣٥). يُحكم على البطل، الفلاح روبفا في عام (١٩٢٩) بالنفي إلى سيبيريا مع عائلته بسبب اتهامه ظلماً بأنه «كولاك غني» أو «عدو طبقي». في المنفى تموت زوجته وابنته، ثم يعيش وحيداً حالماً بالعودة إلى قريته. تمكن لاحقاً بصعوبة ما، من الهرب من منفاه، لكنه ما أن اقترب من بيته حتى سقط ضحية جماعته. لكتشفه أحد جيرانه وأوشى به، ثم قام القرويون بتدبير مطاردة للهارب أوقعته في مستنقع يستحيل اجتيازه. عندما التقطت أذن روبفا صوت ابنه، أحد مدبري المطاردة المروعة، تخلّى عن صراعه من أجل الحياة وهلك في المستنقع. كتب بيكوف ما بدا أنه رواية تاريخية، لكنها في الحقيقة أمثولة أخلاقية في رواية. هكذا لا تكمن مصيبة التجميع الزراعي في حقيقة أنها دمرت الطبقة الفلاحية، بل في حقيقة أنها زرعت البغضاء المرتكزة على أدنى غرائز الحسد والجشع والطمع في أملاك الغير. والابن الشيوعي الملتزم مستعد لقتل أبيه، حتى برغم معرفته جيداً أن أباه ليس جزءاً من «البورجوازية الريفية»، وليس «كولاكاً» في حقيقة الأمر. غير أن الحزب لُمر، وواجب الشاب الشيوعي الطاعة: الحزب لا يمكن أن يكون مخطئاً.

يجمع بين عملي أيتماتوف وبيكوف حقيقة أنهما ليسا روايتين اجتماعيتين بقدر ما هما أمثولتان أخلاقيتان، منطلقهما خلق صورة معمّمة، فولكلورية تقريباً للمجتمع السوفيتي. كلاهما يتعاطى مع موضوع الذئب: في «النطع» الذئاب أكثر إنسانية من البشر، بينما في «مطاردة» يدمّر البشر إنساناً كما لو كان ذئباً. هكذا يفهم أيتماتوف القرغيزي وبيكوف البيلاروسي الاشتراكية كما تجلّت في الواقع.

الكتاب الذي تصدّر سنوات غورباتشوف - «الحريق» - كان أيضاً أمثولة أخلاقية في رواية. أليس مذهلاً أن تكون كل الأعمال الأدبية الرئيسة في هذه المرحلة ضرباً من تعميمات رمزية؟ علاوة على ذلك، الأمثولات الثلاث جميعاً تتعاطى مع الموضوع ذاته: نظام يسمي نفسه «سوفيتي» [مجلسي] و«اشتراكي» حوّل مواطني روسيا إلى لصوص مدفوعين بأنانية ضارية. السمة المميزة لأدب الثمانينيات هي انتقال الصراع من الصعيد الاجتماعي إلى الصعيد الأخلاقي، أو، بشكل أدق، من المجتمع إلى «العالم الداخلي للإنسان». وحتى في «الثياب البيضاء» يرى دودينتسيف إلى الصراع بين علماء الوراثة وأتباع ليسينكو كشكل جديد للمعركة الأبدية بين الخير والشر داخل النفس الإنسانية.

بعد أن أشرنا الآن إلى هذا «التحول إلى الداخلي»، يمكننا الانتقال إلى الشعر.

كان شعر هذه السنوات القليلة بعيداً عن الهموم الاجتماعية المباشرة. فتابع شعراء، أمثال أرسيني تاركوفسكي (١٩٠٧-١٩٨٩)، ألسكندر كوشنير (١٩٣٦-) وأوليغ تشوخونتسيف (١٩٣٨-)، مواضيعهم السابقة ووسعوا وعمقوا عوالمهم الشعرية وفق التقاليد الكلاسيكية. فهذا بولات أكوجافا، الذي وضع نصب عينيه «شعر الفكر»، الطاغي في ذلك الحين، تقليدي فاتن ورمانتيكي آسر كما عهدناه. ولكتسب «شعر الفكر» في عمل يوسف برودسكي أبعاداً ميتافيزيقية مكرّسة للزمن كمقولة فلسفية ووجودية. صار الفضاء الميتافيزيقي خلاصاً للشعر داخل وخارجها روسيا.

يتصل هذا بتطوّر آخر في شعر الثمانينيات. فقد ظهرت مجموعة شعراء من سلالة «جماعة فن الواقع» الناشطة في أواخر عشرينيات القرن. فبعد ستين عاماً اكتسب خارمس وفيدينسكي وزابولولتسكي الشاب جمهوراً جديداً من القراء، نشروا أشعارهم بكثافة وكانوا مقروئين بحماسة

غالباً للمرة الأولى. في ذلك الزمن ابتدعت «جماعة فن الواقع» أدب العبث. عارض هؤلاء علمية الديالكتيك المادي وطمأنينة العقلانية الماركسية بفهمهم الخاص (أو، بشكل أكثر دقة، بنقص فهمهم) لعالم خاضع لقوى الفوضى، عالم لا تحكمه قوانين، بل مصادفات متعارضة يتعذر توقعها. ولد من جديد التصوّر العبثي للعالم لدى الجماعة الجديدة من شعراء «فن الواقع» أمثال تيمور كبيروف، فلاديمير أوفلياند وإيغور إيريتنيف. تأثر بهم أيضاً ألكسندر غاليتش ويوسف برودسكي. فعبثية العالم هي العنصر البارز في قصيدة هذا الأخير «مرمر»، حيث تناقش شخصيتان - رومانيان قديمان من القرن الثلاثين (كلمة «الثلاثين» وردت حرفياً) في سجن قائم كقلعة قضايا الوجود والعلاقة بين الزمان والمكان. لا يهبط برودسكي إلى مستوى الواقع الاجتماعي غير المهم بالنسبة إليه. فيسعى شعر الثمانينات، بشكل أو بآخر، للابتعاد عن ذلك باتجاه الواقع الحقيقي الأصيل - «العالم الداخلي للإنسان». في وقت ما صاغ فيتشيسلاف إيفانوف المبدأ الرمزي «a realibus ad realiorum» («من الحقيقي إلى الأكثر حقيقية»). الآن اتخذ هذا المبدأ حياة جديدة، وإن كان على المرء أن يفهم أنه إذا كانت الكلمات واحدة فإن معانيها تغيرت بعمق.

لكن لم ينشغل شعراء الثمانينيات «بعالم الإنسان الداخلي» فقط، بل جذبتهم أيضاً فكرة الثقافة بمفهومها الواسع. انضم الشعر إلى الحركة الفكرية العامة داخل البلاد. قبل زمن طويل من حلول السنوات الثلاث العظيمات، من عام (١٩٨٧) إلى عام (١٩٨٩)، بدأ الناس ينظرون إلى الثقافة كإبداع وحيد للإنسانية ذي شأن جدير باهتمام كبير. فأصبحت الثقافة موضوعاً للبحث والدراسة من قبل «مدرسة تارتو» ومن قبل آخرين خارجها. وبدأت دراستها تتطور بكثافة في اتجاهات كثيرة بعد أن التأمت الثقافة الروسية في القرن العشرين أخيراً في تيار واحد. عند هذه النقطة أيضاً ضمّ الشعراء جهودهم إلى جهود باقي القوى لدراسة الثقافة.

يجادل الناقد الحصيف ميخائيل إيبستين - أحد الدارسين الجديين القلائل لشعر الثمانينيات - في أن الشعراء الذين برزوا أولاً على المسرح في ذلك العقد اهتموا بالثقافة باسم خلاص الإنسانية. المستقبل وحده سيكشف إن كان مصيباً في تقديره. ربما أرادوا (أي الشعراء) شيئاً ما مختلفاً تماماً: الرفض الساخر للثقافة بموازاة رفض كل شيء حاضر وماضٍ يستحق الشجب. لكن مهما حصل تبقى حجج الدفاع عن الثقافة المقدمة من قبل إيبستين - الذي يرى حقاً في علماء الإنسانيات العظام حلفاء له - سمة مميزة لهذا العصر. وتشجع هذه المجموعة من ضمن الانتلجنتسيا الجديدة أفضل الاتجاهات البناءة لعقد الثمانينيات.

لسوف يدخل النصف الثاني من ثمانينيات القرن العشرين في التاريخ كزمن انهارت فيه - فجأة ودونما توقع - كل الحواجز المصطنعة بين الأدبيين الروسيين (أدب الشرق وأدب الغرب)، بين الحداثة والواقعية، بين السري المقموع والعلني المشروع، بين الاشتراكي واللااشتراكي، بين الاتجاهات الحزبية واللاحزبية. التأمت كل هذه الروافد في التيار العام الهادر للثقافة الروسية في القرن العشرين. سيتطلب الأمر بعضاً من وقت قصير كي يتكيف قراءة روسيا ومنظروها الثقافيون مع هذا الالتئام الجديد الذي لم يتنبأ به أحد والذي تحقق بهذه الصعوبة. لكن الأدب المعاصر - برغم أنه لم يستوعب بعد بنية مجتمع يبدو الآن في ضوء جديد - يتكشف عن اتجاه واحد متماسك: قطيعة مع الماضي السوفيتي المبني على الأسطورة الدموية للصراع الطبقي. تحدث تلك القطيعة عبر سخرية مريرة حادة أحياناً، ومتفائلة لا أقل حدة في أحايين أخرى، وعبر انبعاث لفكرة الثقافة بوصفها إنجازاً روحياً موحداً للبشر الذين تغلبوا على قيود الزمان والمكان.

المحتويات

الصفحة

تقديم ٥

١ - الأدب الروسي القديم ٩٨٨ - ١٧٣٠ (Jostein Bortnes) ٧

٢ - القرن الثامن عشر:

الكلاسيكية الجديدة والتنوير ١٧٣٠-١٧٩٠ (Ilya Serman) ٥٩

٣ - الانتقال إلى العصر الحديث:

السنتمنتالية وبواكير الرومانتيكية ١٧٩٠-١٨٢٠ (Mark Altshuller) ١١١

٤ - القرن التاسع عشر:

الرومانتيكية، ١٨٢٠-١٨٤٠(John Mersereau jr) ١٦١

٥ - القرن التاسع عشر:

المدرسة الطبيعيّة وما استتبعها ١٨٤٠-١٨٥٥(Richard Peace) ٢٢٣

٦ - القرن التاسع عشر:

عصر الواقعية ١٨٥٥ - ١٨٨٠(Richard Feereborn) ٢٩١

٧ - القرن التاسع عشر:

ما بين الواقعية والحداثة ١٨٨٠-١٨٩٥ (Julian Connolly) ٣٨٧

الصفحة

٨- منقلب قرن:

تيار الحداثة، ١٨٩٥-١٩٢٥ (Evelyn Bristol) ٤٤٩

٩- القرن العشرون:

عصر الواقعية الاشتراكية، ١٩٢٥-١٩٥٣ (Victor Terras) ٥٣٣

١٠- القرن العشرون:

في البحث عن طرق جديدة ١٩٥٣-١٩٨٠ (Geoffrey Hosking) ٦٠٧

١١-الأدب الروسي في ثمانينيات القرن العشرين

عشية انهيار الدولة السوفيتية (Efim etkind)........................... ٦٩٣

شوكت يوسف

يحمل درجتي ماجستير في علوم اللغة الروسية وآدابها ودكتوراه في فقه اللغة المقارن، عضو اتحاد الكتاب العرب في سورية، يجيد اللغتين الروسية والإنكليزية، عربي سوري ومن مواليد عام ١٩٤٧. عمل عضواً في لجنة القراءة ومشرفاً على القسم الروسي في مديرية التأليف والترجمة (الهيئة العامة السورية للكتاب لاحقاً) في وزارة الثقافة في سوريا.نقل إلى العربية عشرات الكتب في الأدب والسياسة والعلوم الإنسانية منها: الواقعية النقدية، الإبداع والواقع، الأدب الإفريقي، المثقفون والتقدم الاجتماعي، ديناميات السيرورة الديمقراطية والمجتمع المدني، من أجل عالم آخر.. إلخ.

الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

نجد في أعمال مبدعي الأدب الروسي التجربة الحياتية للشعب الروسي، وفلسفته، وأخلاقه ونظرته إلى العالم والوجود في الأطوار التاريخية المختلفة. فقد أعطت الأرض الروسية البشرية عباقرة في فن الكلمة. ويكفي أن نشير هنا إلى بعض القمم من عصور مختلفة التي يمكن أن يشكل أيٌ منها مدعاة فخر أي أدب وأية أمة كميخائيل لومونوسوف، وألكسندر راديشيف، وألكسندر بوشكين، ونيكولاي غوغول، وميخائيل ليرمنتوف، وفيساريون بيلينسكي، وألكسندر هيرتسن، وإيفان تورغنيف، ونيكولاي نيكراسوف، وفيودور دوستويفسكي، وليف تولستوي، وأنطون تشيخوف، وألكسندر بلوك، ومكسيم غوركي، وإيفان بونين، وبوريس باسترناك، ويفغيني زامياتين، وفلاديمير نابوكوف، وميخائيل شولوخوف، وآنا أخماتوفا، وألكسندر سولجنتسين... وغيرهم - لندرك مدى أهمية تقديم تاريخ الأدب الروسي، بالقدر المتاح، إلى قراء العربية.

يضم هذا «التاريخ» الذي أعدّته جامعة كمبردج، مسحاً شاملاً للأدب الروسي منذ البدايات وحتى تسعينيات القرن الماضي، أي يغطي - تحديداً - ألف عام بالتمام والكمال (بدءاً من عام ٩٨٨ ميلادية، عام «تعميد روسيا» أو اعتناقها المسيحية وانتهاء بمطلع التسعينيات - تاريخ انهيار النظام السوفيتي).

اضطلع بتأليف هذا العمل المؤلف من أحد عشر فصلاً أحد عشر باحثاً أكاديمياً (مؤلف واحد لكل فصل)، إضافة للمحرر الرئيسي تشارلز أ. موزر، بحيث تناول كل باحث فترة زمنية في تاريخ الأدب الروسي هي في الأساس حقل تخصّصه ومجال اهتمامه، وهم من جنسيات مختلفة - بريطانيون، أمريكيون، سوفييت سابقون وأوروبيون غربيون.

إنّ ميزة هذا التاريخ التي شجعتنا على ترجمته إلى العربية هي شموليته. فقد شمل مجمل النتاج الأدبي المكتوب باللغة الروسية المنشور داخل روسيا وخارجها على حد سواء، فسدّ بذلك فجوة طالما عانينا منها.

www.syrbook.gov.sy

مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٤٨٠ ل.س أو ما يعادلها